

المكتبة الثقافية

١٢

فن الشعر

الدكتور محمد مندور

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي
الأقاليم الجنوبية
الإدارة العامة للثقافة

المكتبة الثقافية

١٢

فن الشعر

الدكتور محمد ضرور

وزارة
الثقافة والإرشاد القومي
الأقاليم الخمسة
الإدارة العامة للثقافة

الناشر



دار الفلم

١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة

تصريح

اعتمدت في استخلاص العصاراة التي ضمنتها هذا **القد** الكتيب ، العزيز على نفسي ، على نوعين من الدراسة ، أولهما : الدراسة التاريخية لتطور الشعر عندنا وعند غيرنا من الدول ؛ لكي أظل مرتكزا على ما أنتجت البشرية فعلا من شعر . وثانيهما النظريات الأدبية والفنية ، والمذاهب التي ظهرت عبر التاريخ . وكل ذلك لكي أستخلص في النهاية المقومات الأساسية التي لا يمكن أن ينهض الشعر ، بدونها طبقاً لأهدافه . فالشعر لا بد أن يثير فينا إحساسات جمالية وانفعالات وجدانية ، وإلا فقد صفة . ولتحقيق هذه الأهداف ، هناك عدة وسائل أو خصائص لا بد من توافرها فيه : كالوجدان في مضمونه ، والصورة البيانية في تعبيره ، وموسيقى اللغة في وزنه .


فإن كنت قد وفقت إلى ما قصدت إليه بفضل المنهج الذي اخترته ، كان هذا خير جزاء على ما بذلت من جهد في استخلاص هذه العصاراة ، وتقديمها إلى القراء عامة في أبسط تعبير وأوضحه .

ودون أن أثقل صفحات الكتّيب بهوامش أو مراجع مما
لا يتفق وطبيعة هذه المكتبة الثقافية التي توخت الوزارة أن
تكون في متناول أكبر عدد من القراء ، وإن كان
المتخصصون يمكن أن يجدوا فيها هم أيضا بغيتهم .

محمد مندور



الشعر وفنونه

يعد الحديث عن الأدب عامة ، والشعر بخاصة من  البساطة والبسر على نحو ما كان عند أجدادنا السابقين من العرب ، بل أصبح من العجز أن نردد اليوم في محاولة تعريفنا للأدب وفنونه ، أمثال تلك التعاريف الساذجة التي كان يرددها أجدادنا مثل قولهم : « إن الأدب هو الإلمام من كل شيء بطرف » . وقولهم : « إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى » . بعد أن أصبحت الثقافات العالمية تعج اليوم بمختلف الفلسفات الجمالية ومذاهب الأدب والفن ، حتى أصبح لزاما علينا أن نعيد قهمننا للأدب عامة والشعر بخاصة على ضوء تلك الثقافات العالمية حتى لا نظل متخلفين عن ركب الإنسانية العام .

ويحس من يريد أن يتحدث اليوم عن فن من فنون الأدب بحاجة جذرية إلى أن يبدأ من الكليات حتى يستطيع أن يرسى حديثه على أسس عامة ، تحدد وتوضح حقائق الأشياء ، كأنه يبدأ هذا الحديث بأبجدية الفن والأدب .

ومن هنا يجدر بنا أن نحاول أولا : الاتفاق على تعريف يجمع ما تصطلح الإنسانية اليوم على تسميته أدبا ، ويمنع ما لا

تعتبره داخلا في الأدب من أنواع الكتابات الأخرى . فتقول :
إن الأدب هو كل ما يثير فينا ، بفضل خصائص صياغته ،
انفعالات عاطفية ، أو إحساسات جمالية .

والأدب لا يزال ينقسم ، كما قال العرب القدماء إلى شعر
ونثر ، وإن تكن الفنون التي تنطوي تحت كل قسم تختلف
اختلافاً بيننا عند الغربيين عنها عند العرب .

فالنثر — في تقاليد الأدب العربي — كان لا يدخل في مجال
الأدب إلا إذا كان نثراً قنياً .. أي في الغالب نثراً مصنوعاً كنثر
الرسائل والخطب والمقامات والأمثال السائرة ، وذلك بينما يشمل
النثر الأدبي عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية
والتاريخية والاجتماعية ، فضلاً عن النثر في معناه الضيق الذي يشمل
القصة والأقصوصة والمقالة والسيرة والمسرحية ، وهو أدب
أخذنا نحتديه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل الفنون
النثرية بينما اختفت فنون النثر العربي القديمة ، أو الكثير منها :
كالمقامة وما إليها بعد أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية
التي كانت عماد تلك الفنون القديمة .

وأما الشعر فقدميز الأوربيون في مجاله .. منذ عصر الإغريق
القدماء .. ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه وهي :

شعر الملاحم والشعر التمثيلي والغنائي ، وذلك بينما لم يعرف العرب القدماء في مجال الشعر غير فن واحد ، هو الفن الغنائي . حتى إذا اتصلنا بالغرب ودرستنا آدابه ، وتبيننا فيها تلك الفنون المختلفة ، أخذنا نحاكها كما فعلنا في مجال النثر الأدبي، وذلك حين كان بعض تلك الفنون الشعرية الكبيرة، قد انقرضت في الغرب، أو أخذت سبيلها نحو الانقراض، وحل النثر محل بعضها: كالشعر التمثيلي على حين مات البعض الآخر ولم يعد يستطيع ، الحياة بعد أن تطورت الإنسانية ، وأصبحت عاجزة عن أن تأتي فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء في فجر الإنسانية ، ونعني بذلك شعر الملاحم. وكأنا بذلك نود أن نعود فنمر بجميع المراحل التي اجتازها الأدب في الغرب، وذلك بدلا من أن نجاري تطور الإنسانية العام. فنذكر أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصوراً على الفن الغنائي، وأن التجديد والإبداع في الشعر، إنما يتركز اليوم في هذا الفن، وأن معارك الشعر الأدبية، إنما تدور عند الغرب في العصر الحديث حول وسائل وأهداف ذلك الفن الغنائي .

ومع ذلك ؛ فإنه على الرغم من تطور فنون الشعر على النحو الذي ذكرناه ، فإنه لا يزال من الأهمية بمكان أن نوضح ، وأن تفهم أصول وأهداف كل فن من هذه الفنون ، لكي نستطيع فهم

مذاهب الأدب المختلفة ، ومدى انطباقها أو تأثيرها على كلٍّ من هذه الفنون ، كما ندرك أسباب نجاح كل مذهب في السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى على نحو ما نلاحظه من أن المذهب الكلاسيكي مثلاً ، قد أدى إلى تفوق الشعر التمثيلي تفوقاً لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائي عند الكلاسيكيين ، وذلك على حين نلاحظ على العكس ، أن الرومانسية قد أنتجت شعراً غنائياً يبدى في قيمته الإنسانية والفنية ، الشعر التمثيلي الذي أنتجه الرومانسيون ، كل هذا على حين فشل شعر الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر في فجر الإنسانية ، وهو الشعر الذي يقص أنباء المصارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن أن الملحميتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن ، وهما : الإلياذة والأوديسة ، لم يتكرهما شاعر بعينه ، إنما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعراء شعبيون متعددون ، ثم جاء هوميروس — إذا سلينا بصحة وجوده التاريخي — فوعى في ذاكرته كل تلك الأجزاء ، وربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ، ثم أخذ يحوب بلاد اليونان ومعه قيثارته أو ربابته منشداً على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها

سحر البساطة ونضرة الجمال الذي يشبه جمال الطفولة ، حتى إذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد ، رأى بيزستراتوس حاكم أثينا ، أن يؤلف لجنة من الأدباء والشعراء لتدوين هاتين الملحمتين حفظا لهما من الضياع . ولما كان الخيال الشعري قد احتفظ بذكرى هو ميروس الشاعر الضريع ، وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة فقد نسبت الملحمتان إليه . وهما نقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التي نشبت فيما بين القرنين العاشر والحادي عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان ومملكة طروادة في آسيا الصغرى نتيجة لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة منيلاس الملك اليوناني أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان ، ولما كانت اللغة اليونانية عندئذ موحدة المستوى ، ولم تكن هناك لغة عامية ، ولغة فصحي ، كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة فإن هذا الشعر لم يعتبر شعبيا بالنسبة إلى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين ، بل على العكس اعتبر التراث الأدبي الأول عند اليونان حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ماهي إلا قنات تساقط من مادة هو ميروس .

وسار الزمن سيرته ، وأخذت الثقافة تنمو ، وبنموها أخذت الطبيعة الإنسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى ، كما أخذت .

فنون الأدب الأولى — وبخاصة الشعر — هي الأخرى تتعقد وتبدأ فيها بوارد الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرجيل شاعر الرومان أن يضع لبني وطنه ملحمتهم ، وهي : الإنيادة التي تقص أنباء جدهم الأعلى البطل إنيوس وتأسيسه لمدينة روما ، وما كان له من معارك ومغامرات في هذا العالم وفي العالم الآخر أيضا . وعلى الرغم من براعة فرجيل الفنية ، ونمو ثقافته وتفكيره ، فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الإلياذة والأوديسة على الإنيادة وذلك لسحر بساطتهما وجمال شعرهما التلقائي .

وفي العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء في اللغات المختلفة ، ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم ، لكنهم فشلوا جميعاً وطوى الزمن ملاحمهم في جوف أمواجه ، ولم تعد الإنسانية تقرأ وتعجب إلا بالملاحم القديمة كالإلياذة والأوديسة والإنيادة في الغرب والمهبرات والرميانا في الهند والشاهنامه في فارس .

والواقع أن الآداب الفنية في العصر الحديث ، قد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية . بل في استطاعتنا أن نلاحظ أن العصر الحديث قد أخذت تختفي منه أيضاً الملاحم الشعبية وذلك باختفاء

شعراء الربابة المتجولين تدريجاً بعد أن تطورت الإنسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية، كالراديو وغيره بل بعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعي وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفني إلى الأدب الشعبي ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء فلم تعد الإنسانية تبتكر ملاحم جديدة وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أم شعبية بحيث يتضح لنا أن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم إنما هو ضرب من المجازفة الذي يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر ، بل حقائق النفس الإنسانية ، وما نظن أن أحداً منهم يستطيع أن يهيء في نفسه تلك الطفولة الغضة والسذاجة الساحرة التي يكن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضي السحيق الذي جعل منه الخيال الشعبي والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور . والعالم اليوم لم يعد يخترع أساطير ، كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث الماضي إلى خوارق وأساطير . ومن باب أولى

أحداث الحاضر بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلاً دون أن نستطيع إدخالها في فن الملاحم الذي تميز بخصائصه المحددة التي لم يعد يجيدها أحد من عامة الأدباء والدارسين في الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستاني إليّ هذه هوميروس شعراً ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وقنونه وأوزانه ، لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هي التي تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة، وذلك لجهامة الأسلوب الذي استخدمه، وبعده عن سحر الأصل اليوناني وسذاجته . كما ترجمت هي وغيرها من الملاحم القديمة إلى اللغات الأوروبية الحية كافة . ومن بين تلك التراجم النثرية والشعرية ما يقارب الأصل في جماله ، لكنه لا يلحق به ، ومع ذلك فباستطاعة القارئ لترجمة إنجليزية أو فرنسية - فضلاً عن الأصل اليوناني أن يتبين عناصر السحر في تلك الملاحم وملاح تلك السذاجة الغضة التي تفتح لها النفس ، بل باستطاعتنا أن نحيل السامع لحسن الحظ إلى عدة ترجمات ودراسات ظهرت حديثاً في لغتنا العربية عن الملاحم القديمة ، مثل : الترجمة الدقيقة التي نشرها الأستاذ أمين سلامة للإلياذة في مطبوعات «كتاني» ، ومثل ترجمة ودراسات أديبنا الكبير الأستاذ دريني خشبة لأشعاره وهوميروس ،

وأساطير اليونان الأقدمين ، ومثل التراجم التي صدرت لبعض
ملاحم الشرق ، مثل : ترجمة أستاذا المرحوم عبد الوهاب عزام
لشهادة الفردوسي ، والمحاولات التي بذلت لترجمة المهباراته .
ولا أدل على السذاجة الساحرة لتلك الملاحم من أن نرى
هوميروس مثلاً لا يحاول أن يستقصى وصفاً ، أو يحلل نفساً بشرية
أو موقف إنسانياً ، بل يقذف تلقائياً بصفة أو يلون صوراً عابرة ،
ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال وأقوى عناصر التأثير .
فهو مثلاً يتحدث عن هيلانه مثال الجمال الأعلى التي كانت السبب
في نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث
عن أندروماك زوجة هيكتور التي سبت الرجال بجمالها ، ومع
ذلك لا يصف جمال هيلانه إلا بصفة واحدة يلصقها باسمها
وتتكرر الصفة نفسها مع الاسم كلما جرى في شعره ، وهذه الصفة
هي « عمق الحزام » فاسم هيلانه لا يرد إلا مردفاً بقوله « ذات
الحزام العميق » ، وأندروماك لا يرد اسمها إلا مردفاً بصفة لا تتغير
وهي « ذات الذراع البيضاء » ، وأما ما دون ذلك من مواضع
الفتنة والجمال عن هيلانه أو أندروماك فذلك ما لا يشير
إليه هوميروس مكثفياً بتكرار اسميهما مردفاً بكل منهما الصفة
الخاصة به بحيث يولد فينا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال .

ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصوير ما شاء من مواضع
الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف في تصوير الحالات النفسية
المعقدة بوساطة صور حية خاطفة دون تمهل عند التحليل النفسى
أو الأخلاقى المعقد ، فلسنا نجد له مثلاً خيراً من موقف إنسانى
شعرى رائع صور هوميروس فى الأغنية السادسة من الإلياذة .
حيث قص قصة وداع هيكتور بطل طروادة وزوجته الجميلة
المحبوبة أندروماك ذات الذراع البيضاء قبل انطلاقة إلى المعركة
التي لقي فيها حتفه . ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة
التي كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان « أخيل ذا القدم
الخفيفة » ، وتشفق عليه من الموت الذى يهدده ومع ذلك لا تريد
أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه بإظهار الجزع فهى تتجلد ،
لكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها ابنهما
الصغير لى يقبله ثم يرده لأمه ، فى هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة
هوميروس الخارقة رغم بساطتها وإنحصارها فى صورة حسية
خاطفة لقطتها ريشته فجمعت فيها العواطف والانفعالات
التي كانت تصطرع فى نفس أندروماك فى تلك اللحظة ، وهذه

الصورة هي قوله : « ورد إليها هيكتور الطفل قتلاته بإتسامة
تبللها الدموع » .

وأما عن خصائص الصياغة الشعرية ، فقد انفرد فيها أيضاً
هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هي مع ذلك غزيرة الشاعرية .
ومن أبرز تلك الخصائص استخدام نوع من الصفات التي يسميها
النقاد المحدثون بصفات « الماهية » Epithetes de nature
وبيان ذلك أن الصفات في اللغات كافة : ليست كما نظن مجرد أدوات
لتمييز شيء عن آخر ، مثلاً نقول : رجل أبيض لنميزه عن الرجل الأسود
أو الأصفر ، إنما هناك نوع آخر من الصفات لا تستخدم للتمييز ،
بل تستخدم لإظهار الماهية : أي أنها صفات ملازمة لطبيعة الشيء
الموصوف مثل قولنا مثلاً « الله الخالد الباقي » فصفتا الخالد
والباقي لا تستخدمان هنا لتمييز إله خالد باق عن إله غير خالد
ولا باق ، إنما تستخدمان لإظهار طبيعة أو ماهية الله ، وقد
أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام
صفات الماهية التي تكسب شعره قوة وجالاً ساذجاً كقوله :
« البحر المائي » وكل تلك الصفات التي يلحتمها بأبطاله لإظهار
بعض خصائصهم لا تميزهم عن غيرهم .

وها هو ذا وصف هوميروس لبدء المعركة ، كما حكاه
في الأغنية الرابعة من هذه الملحمة مأخوذاً عن ترجمة الأستاذ
أمين سلامة :

بدء المعركة :

« وكما يضرب البحر الثائر الشاطئ الصاخب موجة بعد موجة
مسوقا بالريح الغربية ، فترفع الأمواج رأسها على سطح أليم
أولا كالصخرة العالية ؛ ثم تتكسر بعد ذلك على الشاطئ مدوية
بصوت كقصف الرعد نائرة زبدها من الماء الملح . . هكذا
تحركت فرق الدانيين في ذلك اليوم ، صفا بعد صف ، دون
توقف ، إلى القتال . وأصدر كل قائد أمره إلى رجاله ، بينما تقدم
الباقون في صمت ، وما كان يخيل إليك أن لتلك الجموع المتحركة
أى صوت ، بل كانوا جميعا صامتين كأنهم يخافون قادتهم ،
وكانت الدروع المرصعة تتلألأ على جسم كل رجل ، وهم يسرون .
أما الطرواديون فكما تقف النعاج في جماعات لا تحصى في ساحة
أحد الأثرياء ليحلب لبنها الأبيض ، وتثغو دون هوادة ، كلما سمعت
أصوات حملاتها ، هكذا أيضا ارتفع صياح الطرواديين في جميع
صفوف الجيش الفسيح ؛ لأنهم لم يكونوا كلهم يتكلمون لغة

واحدة ، بل خليطاً من اللغات ، وقد جمعوا من بلاد كثيرة يدفعهم
« أريس » كما كانت الربة « أثينا » المتألقة العينين تدفع الآخيين
الآغارقة وتدفعهم معها آلهة « الهلع » و « الشغب » و « الشقاق » ،
وكانت الأخيرة — التي لا تهدأ ثأرتها — هي شقيقة ورفيقة
« أريس » قاتل البشر ، وكانت تبدو قصيرة القامة في أول الأمر
حتى إذا اعتدلت في وقفها طاول رأسها السماء ووطئت قدمها
الأرض في وقت معا. وإنما لتشعل الآن روح البغضاء الشريرة ،
وهي تطوف بين الجموع لتزيد في آفات الرجال .

فلما التقى الجيشان الآن ، وأصبحا في مكان واحد ، التحما معاً
بالتروس والرماح ، وكان المحاربون جميعاً يرتدون دروعاً من البرونز ،
فاصطكت التروس المطعمة بعضها مع بعض ، وارتفع رنينها
الصاخب . وبعد ذلك سمع صوت الأنين وصيحات النصر في وقت
واحد من القاتلين والمقتولين ، وفاضت على الأرض الدماء .
وكما يحدث عندما تتدفق سيول الشتاء هابطة من الجبال من
ينابيعها العظيمة إلى مكان يلتقي فيه واديان ، فيجتمع فيضها
القوى ليصب في مضيق عميق ، ويسمع الراعي صخبها من بعيد
وسط الجبال . هكذا أيضاً ارتفع الصياح والصخب من التحام
أولئك وأولئك في القتال . وكان أنتيلوخوس « أول من قتل

محارباً طروادياً في كامل عدته الحربية ، رجلاً عظيماً من مقاتلي
الصفوف الأولى ، هو : « أنجيولوس بن «ثالوسيسوس» ، وقد ضربه
الأول على قرن خوذته المزينة بخصلة من شعر الخيل ، فانطلق الرمح
إلى داخل جبهته ، وفقدت السن البرونزية داخل العظم ، نفخيم الظلام
على عينيه وسقط في الصراع العنيف محطماً ، كالجدار . وإذا ذاك أمسك
« اليفينور » بالقتيل من قدميه - وكان هذا ابن « خالكودون » ،
وقائد « الأيانتييس » ذوى النفوس العالية - وحاول جذب به من
تحت السهام جاعلاً همه أن يجرده من درعه بمنتهى السرعة ،
لكن لم تلبث محاولته هذه غير فترة وجيزة ، إذ بينما كان يسحب
الجملة أبصر به « أجينور » العظيم النفس . ولما كان جنبه بدون
وقاية وهو منحني أهوى عليه هذا برمح ذى الطرف البرونزى
فقطع أوصال أطرافه . وفي الحال فاضت روحه ، وانهاه على
جثته سيل مريع من الطرواديين والآخيين ، وشرعوا كالذئاب
يقفزون الواحد فوق الآخر ، وراح الرجل منهم يدحرج الرجل
على الأرض . .

وأما فن الأدب التمثيلي ، فقد كان يصاغ هو الآخر عند
اليونان الأقدمين شعراً ، سواء منه المأسى والملاحى ، بل كان يجمع

فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة ، تتكون من مشاهد حوارية ، وأغنيات للجوقة مصحوبة بحركات من الرقص البدائي وانغاث موسيقية ساذجة ، وتعاقب هذه الأجزاء المختلفة الواحدة بعد الأخرى حتى نهاية المسرحية .

وعندما بدأت حركة البعث الأوربي في القرن الخامس عشر ، وعاد الأوروبيون إلى الأدب الأغريقي القديم يحتذونه ، بل يستمدون منه مواضيع مسرحياتهم - رأينا في أول الأمر يجمعون في المسرح بين الحوار وبين المقطوعات الغنائية ، لكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت ، وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وإن ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظم شعرا على نحو ما نلاحظ عند كورنى وراسين ومولير في فرنسا مثلا .

وإذا كانت الآداب الأوروبية ، قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء في المسرحية الواحدة ، كالثودفيل في بعض مراحلها التاريخية فإن التطور النهائي ، قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائيا ، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا والأوبرا كوميك

والأوبريت ، لا تدخل الآن في الأدب وتاريخه ، إنما تدخل في الموسيقى وتاريخها باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذى يطنى ؛ عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية على حين يضم فيها الجوار ، وتضم قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية إلى حد أن ترى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئاً من المتعة الفنية المنبعثة عنها . وتنوعت المسرحيات الغنائية فأضاف بعضها الرقص إلى الموسيقى والغناء ، وأضاف البعض الآخر أجزاء من الحوار التمثيلي إلى الغناء الذى يظل دائماً وسيلة الأداء الغالبة .

ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي ، كان من الطبيعي أن يتطور هذا الحوار ، ويتجه نحو النثر بدلا من الشعر حتى رأينا بعض الرومانسيين من كبار الشعراء ، كألفريد دي موسيه نفسه يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم . وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة أخذ النثر يطنى على الشعر في لغة المسرح بحيث يندر في العصر الحديث أن نجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية . وإذا كنا نجد مثلاً في فرنسا المعاصرة إدمون روستان ونقرأ قليلاً غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية ، فإننا نجد أن الأغلبية

الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثراً ، ولا غرابة في ذلك فالشعر متاع الخواص ، كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة وكثيراً ما تؤدي إلى ضعف الحركة الدرامية وإلى تغلب النزعة الغنائية أو الخطابية على الحوار ، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة في مبادئ الأخلاق ومواصفات المجتمع وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديث تحل محل التراجيديا القديمة ولم تعد تقتصر على اختيار شخصياتها من بين الملوك والأبطال وأعلام المجتمع ، بل أخذت تعرض مآسى الناس عامة ، وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلاً ، ابسن وشو وتشكوف .

وإذا كان بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقي وعزير أباطة قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية فإن محاولاتهم قد استهدفت للكثير من النقد على الرغم من قوة الشاعرية ، كما أن نجاحها المسرحي ظل محدوداً .

* * *

وأخيراً هناك فن الشعر الغنائي ، وهو شعر القصائد والمقطوعات ، وهو إذا كان قد اتخذ عند العرب صورة محدودة ثابتة هي القصيدة ذات الوزن الواحد والروي الواحد والقافية

الواحدة والمستقلة الأبيات ، فإنه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم
صورا وأشكالا متباينة ، وكان لكل صورة تركيبها الموسيقي
الخاص ، كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأغاني الشعرية
المختلفة ، فلأغاني الحماسة والنصر مثلا تركيب موسيقي يختلف عن
أغاني الغرام ، أو أغاني الرعاة أو الأغاني الريفية وإذا كانت
النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربي فإن الشعر الغنائي عند
الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية ، بل إن هناك من القصائد
التعليمية الطويلة ما يرتفع إلى ذرى الشعر ، كقصيدة « الأعمال
والأيام » لـ هزئود اليوناني وقصيدة « طبيعة الأشياء » للوكريطوس
الروماني وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا والملاحظ أن الشعر الغنائي كان يتغنى به فعلا في فجر
الإنسانية سواء عند العرب أو الأفرنج وكلمة Lirique الغربية
مشتقة من كلمة Lyre أى « عود » . وفي موسوعة الشعر العربي
وهي كتاب الأغاني نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة
لكل قصيدة وإن تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة إلينا
طلاسم ليس من السهل حلها ، وإذا كان هذا النوع من الشعر قد
تطور في الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد بل وإلى القراءة
الصامتة ، فإن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والإيقاع

والانسجومات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر ، بل
وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا
الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شيء ، وأن العنصر
الموسيقى فيه يبد في الأهمية المعاني والعواطف والصور الشعرية
ذاتها باعتبار أن الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم
إيحاء أكثر منه تعبيراً لغوياً صريحاً واضحاً .

هذا والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك
في العصر الحاضر أن ينحصر في هذا النوع الغنائي بعد أن اختفى
شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر في الأدب التمثيلي .
وبعد الفراغ من هذا الاستعراض السريع لتطور فنون
الشعر ، ننتقل إلى استعراض نماذج لتطور فلسفة الفن عامة والشعر
بخاصة لنرى كيف ساءر التطور التاريخي السابق .

التطور الفلسفي :

الكلمات التي يسميها الشعر في اللغات الأوروبية الحديثة
مأخوذة كلها من الكلمة اليونانية القديمة Poetica وهذه الكلمة
الآخيرة مشتقة بدورها من الفعل اليوناني Poiein ومعناها
« يعمل » أو « يصنع » أو « يخلق » ، وعلى هذا الأساس يكون

معنى « الشعر » الاشتقاقى عندهم « الخلق » أو الإبداع ، ومع ذلك ترى الفيلسوف الأول أرسطو طاليس يرجع الشعر ، بل الفنون الأخرى كافة إلى ما يسميه بالمحاكاة : أى محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بشئ الوسائل التى تملكها الفنون المختلفة ، وهى فى حالة الشعر اللغة والموسيقى . وعند الفهم الصحيح لنظرية المحاكاة كما تحدث عنها أرسطو لا نجد هناك تعارضاً بين معنى الشعر الاشتقاقى وحقائقه القائمة على المحاكاة ، فأرسطو لم يقصد هو ولا غيره من المفكرين القدماء والمحدثين إلى القول بأن المحاكاة الفنية نقل آلى أو شبه آلى عن الطبيعة أو الحياة ، ومثل هذا النقل هو وحده الذى تتفق معه صفة الخلق والإبداع فى الشعر بخاصة والفنون عامة . فالفنان أو الشاعر لا ينقل عن الطبيعة أو الحياة رأساً وبطريق مباشر آلى ، وإنما ينقل عن الصورة التى تنعكس فى نفسه عن بعض مشاهد الطبيعة أو الحياة ، ولا أدل على ذلك من أن أرسطو لم يحصر المحاكاة فيما هو واقع فى الطبيعة والحياة ، بل رأى أنها كثيراً ما تكون محاكاة لما يمكن أن يكون أو لما يجب أن يكون ، ولا يمكن أن تقتصر على ما هو كائن ، وعلى هذا الأساس يميز أرسطو بين التاريخ والأدب ، فالتاريخ يتقيد بما كان بينما الأدب يحق له ، بل يجب أحياناً أن يعمل فيما كان من الممكن أن يكون ،

ولذلك يبحث الأدب عن العام المشترك بينما ينحصر التاريخ في الخاص المفرد ، فهو قد يصور مثلاً استبداد «نيرون» ولكنه لا يصور الاستبداد في ذاته منطلقاً من إطارى الزمان والمكان ، ولذلك يقدم التاريخ أفراداً وشخصيات بينما يستطيع الأدب أن يقدم نماذج بشرية . وفي كل هذا ما يفسح المجال أمام الأدب عامة للخلق والإبداع بحيث تقترب حقيقته عند أرسطو من المعنى الاشتقاقى للفظه الشعر في لغة أرسطو نفسه ، أى اليونانية القديمة وهو معنى الخلق والإبداع .

على أنه يلوح لنا أن أرسطو عندما أرجع الشعر إلى محاكاة الطبيعة والحياة إنما كان ينظر إلى فنين بالذات من فنون الشعر : وهما فن الملاحم وفن التمثيلات الشعرية ، أى الفنين الموضوعيين قبل كل شيء ، وذلك بدليل أنه لم يتحدث عن فن الشعر الغنائى في كتابه الذى يتحدث فيه عن الشعر عامة وهو كتاب : « الشعر » ، إذ نراه يكتفى بأن يقسم الشعر إلى فنونه الثلاثة ثم يغفل بعد ذلك الحديث عن الشعر الغنائى ، ليأخذ في تفصيل القول عن الفنين الآخرين اللذين يستقيم فهمها أو يمكن أن يستقيم على ضوء نظرية المحاكاة باعتبار أن الملاحم والمسرحيات تعرض قطاعات من الحياة ، أى تحاكيها بالمعنى الواسع للمحاكاة سواء أكانت تلك

القطاعات من الماضي كما كان الحال في الملاحم والتراجيديات
أو من الحاضر كما كانت الحال في الكوميديات وبخاصة كوميديات
أريستوفان .

وعلى ضوء هذا التفسير نستطيع أن نفهم كيف أن الفلسفة
الأدبية الكلاسيكية التي تقيدت بآراء أرسطو في الفن وبنظريته
عن المحاكاة قد اتجهت وأنتجت بنوع خاص في فن موضوعي
من فنون الشعر كفن الشعر التمثيلي ، كما نستطيع أن نفهم كيف
أن الرومانسية التي تهردت على الكلاسيكية وعلى فلسفة أرسطو
في الفن عامة والشعر بخاصة قد اتجهت وأنتجت بنوع خاص
في فن الشعر الغنائي الذي تفوقت فيه وجعلت أساسه الفلسفي
التعبير لا المحاكاة ، فالشعر عند الرومانسيين تعبير عن الذات
الشاعرة قبل كل شيء . ومن الغريب أن نلتقي هنا مع الرومانسية
عندما ننظر في المعنى الاشتقائي لكلمة « شعر » في لغتنا العربية إذ
من الواضح أن الشعر من الشعور ، أي أنه هو ما أشعرك كما
كان يقول شاعرنا الكبير عبد الرحمن شكري وإخوانه من رواد
التجديد في شعرنا العربي المعاصر ، إذ نلاحظ أن دعوتهم ، تلك
لم تكن إلا رجوعا إلى المعنى الاشتقائي للفظ « شعر » في لغتنا
العربية ، وإن يكن من الواضح أن اتصالهم بالشعر الغربي الغنائي

هو الذى ردهم إلى هذا المعنى الاشتقاقى الخالد .

كان الرومانسيون إذن هم العامل الفعال فى تغيير الأساس
الفلسفى للفنون عامة والشعر بخاصه من المحاكاة إلى التعبير ، وبفضلهم
قوى الشعر الغنائى بينما أخذ الشعر الموضوعى يتراجع ، وبخاصة
فى الفن الأدبى التمثيلى لينحلى مكانه للنثر .

وإغفال أرسطو الحديث عن الفن الغنائى فى كتابه عن « الشعر »
عامة لا يزال موضع مناقشات وتكهنات بين المفكرين
والباحثين ، فمنهم من يرجع ما أشرنا إليه من عدم تمشى الشعر
الغنائى باتجاهاته كافة مع نظرية المحاكاة الى جعلها أرسطو أساسا
للشعر بخاصة والفنون عامة ، بينما يرى البعض الآخر أن أرسطو
إنما أغفل الكلام عن الشعر الغنائى فى كتابه : « الشعر » لأنه
رأى أن الشعر الغنائى أدخل فى مجال الموسيقى وألصق به من مجال
الأدب . ويزعم أصحاب هذا رأى أن أرسطو لم يكن يؤمن بأن
الشعر الغنائى نفسه يخرج عن مجال المحاكاة بدليل أن شعراء
الإغريق ومفكرىهم السابقين عليه كانوا أنفسهم يرون أن الشعر
كاه ضرب من المحاكاة . وباستطاعتنا أن نعثر فى أقوالهم على ما يؤيد
هذا رأى مثل قول شاعرهم الغنائى سيمونيدس إن : « الرسم
شعر صامت والشعر تصوير ناطق » ، وبماضح من هذه العبارة أن

الشعر عند سيمونيدس شبيه بالرسم ، ومن البديهي أن الرسم يسهل إرجاعه إلى المحاكاة ، ولكننا نحسب أن مثل هذا القول إنما يصح على الشعر الوصفي ، بينما يصعب تطبيقه على الشعر الوجداني الذي يبدو لنا أن أساسه الفلسفي هو حاجة الشاعر إلى التعبير لا ميله الغريزي إلى المحاكاة ، وذلك ما لم ندفع الجدل إلى حد السفسطة الميتافيزيقية . فنزعم أن التعبير عن الوجدان ما هو إلا تصوير لحالات نفسية ومحاكاة لها .

ونحن إذ نقرغ إلى أن الشعر الغنائي بنوع خاص قد أصبح أساسه الفلسفي ، منذ الرومانسيين ، الحاجة إلى التعبير لا الميل الغريزي إلى المحاكاة . تنتقل إلى النظر في هدف هذا التعبير لنرى هل هدفه كما يرى الفيلسوف كروتشي التنفيس عن الذات الفردية دون نظر أو اعتبار إلى الجمهور المتلقي ، أي أن الفنان يبدع لنفسه أولا وينفس عن عاطفته قبل أن يخاطب الجمهور وبذلك نعثر على الأساس الفلسفي لما سميناه الشعر المهموس ، أم أن الفنان يبدع كما قال تولستوي ليخاطب الغير ويعديه بمثل حالته النفسية التي يعبر عنها ، وبذلك نجد أساسا فلسفيا لما يسمونه بالشعر الخطابي أو شعر المحافل ذي النغمات الرنانة الجمهورية .

وإذا فرغنا إلى أن الشعر الغنائي تعبير عن الوجدان ، ليشفي

الشاعر نفسه به ، أو ليخاطب الغير وينقل إليه عدوى نفسه ،
فلا بد أن نتظر بعد ذلك في طبيعة هذا الوجدان ، وهل هو الوجدان
الفردى فحسب ، أم من الممكن أن يكون أيضا الوجدان
الجماعى بحيث لا يتحدث الشاعر عن آلامه وآماله وأشواق
روحه الخاصة فحسب ، بل يتحدث أيضا عن آمال شعبه وآلامه
وأشواق روجه ، باعتبار أن وجدان الشاعر لا يمكن أن يكون
ذاتيا خالصا فى الأحوال العادية وفى غير حالات الانعزال
أو الانطواء المرضى أو الأثرة المسرفة أو الغفلة التى لا تجعله
يدرك أن وجدانه جزء من وجدان مجتمعه متأثر به مؤثر فيه ،
وأن الشاعر مهما كانت أصالته إنما يتكون من رواسب ماضيه
وماضى قومه وإشعاع حاضرهم وإرهاصات مستقبلهم .

ولا بد لنا أيضا من أن نتظر بعد كل ذلك فى وسائل التعبير
وطرائقه ، وهل يكون هذا التعبير بالطريق المباشر وبالأسلوب
التقرى الذى يكشف به الشاعر عن ذات نفسه ويعرضها عارية
محللة إلى عناصرها الأولية على القراء والسامعين ، كما يفعل
الرومانسيون ، أم يحسن به أن يلجأ إلى الصورة والرمز
فلا يفصح عن حالته النفسية ، بل يلتقط صورا ترمز لتلك الحالة
كما يفعل الرمزيون وبذلك نعود الى قول سيمونيدس ، إن الشعر

تصوير ناطق ، أو كما يقول بعض نقادنا العرب القدماء
تصوير بياني .

وإذا فرغنا الى أن الشعر عامة ، والغنائى خاصة تصوير بياني
يجب أن ننظر فى مجالات هذا الشعر ، وهل للشعر كراحد
من الفنون التعبيرية المتعددة مجال خاص كما حاول أن يثبت الناقد
الألماني الكبير « لسنج » ، فى كتابه : « لا وكون » ، أم أن كل المجالات
مباحة له حتى ولو اختلفت وسيلته عن وسائل الفنون الأخرى
كما يريد بعض الفلاسفة والنقاد المحدثين بحيث يحق للشاعر أن يلج
جميع الميادين دون أن يخشى التخلف فى قوة التعبير والإيحاء
عن غيره من الفنانين كالمصورين والنحاتين والموسيقيين .

وأخيراً لا بد أن نواجه مشكلة الصورة الشعرية التى كثيراً
ما تقوم على المجازات والتشبيهات والاستعارات لننظر فى وظيفة
هذه الصورة وهل هى مخاطبة الحواس فحسب بأن يستند التشبيه
الى جامع من المظهر الشكلى ، أم يخاطب الروح فيكون الجامع
بين المشبه والمشبه به هو لواقع النفس لكليهما ، وبذلك تنتقل
الى الطرائق الرمزية فى التعبير على نحو ما نحس فى قول شاعر
كبير مثل : « رابندانات طاغور » « السكون المشمس » ، إذ من
الواضح أنه لا يشبه هنا السكون بالإشماش ولا يصفه به وإنما

يشبه وقع ذلك السكون المبهج في نفسه بوقع ضوء الشمس المشرقة؛
لأن المقصود بالتصوير البياني هو الإيحاء لا الإخبار ، وهنا
تجرنا نظرية الإيحاء الى النظر في موسيقى الشعر ومدى أهميتها
في التعبير الشعري ، هل هي جوهرية كما يزعم الرمزيون أم أنها
مجرد وسيلة كغيرها من وسائل التعبير الشعري .

كل هذه رؤوس مسائل نرجو أن نعالجها في الأبواب
القادمة مع ضرب أمثلة منتقاة من الشعر العالمي والشعر العربي
على السواء وتحليل تلك الأمثلة وتطبيق النظريات الجمالية
المختلفة عليها .



السفر من الإلهام والمحاكاة

لقد عرف اليونان القدماء الذين يعتبرون رواد الشعر العالمي منبعين أساسيين للشعر، قالت بأحدهما الأساطير الشعبية التي زعمت أن للشعر إلهًا يوحى به هو أبولو، وربات لكل فن من فنه كانوا يسمونها «الميز»، فلشعر التراجيديا ربة، ولشعر الكوميديا ربة، وللشعر الغنائي ربة ثالثة، وباستطاعتنا أن نجد شبيهها لهذا التصور الشعبي عند الكثير من الشعوب القديمة: فالعرب القدماء كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً في مثل قولهم «لولا هبيد ما كان ليبد». وإذا كان اليونان القدماء قد تصوروا أن لآلهة الفنون جبلاً تقيم فيه هو جبل «البرناس»، فإن العرب قد زعموا أن شياطين الإلهام تأوى إلى واد في بلادهم سموه وادي «عبقر» ومنه اشتقت لفظة «العبقرية» التي تعتمد على الإلهام.

ولقد اعتنق أفلاطون هذا الخيال الشعبي في فلسفته أخذاً عن أستاذه سقراط الذي كان يؤمن ويبشر بالوحي والإلهام، ويزعم أنه كان يتلقى هذا الوحي عن عراقة الإله أبولو التي تقوم على معبده في مدينة «دلفوس». وقد نمي أفلاطون نظرية الإلهام

كنسج الشعر في عدد من محاوراته وبخاصة في محاوره « إيون »
ولكن هذا الاتجاه الغيبي لم يلبث أن عني عليه أرسطو بفلسفته
العقلية الخالصة ، فرأيناه في كتابه عن « الشعر » يجعل منبعه
كما قلنا المحاكاة : أى محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بالمعنى الواسع
لهذا الاصطلاح . وبتخل أرسطو عن نظرية المثل الأفلاطونية
لم يعد الشعر محاكاة لتلك المثل ! وإن كان أرسطو قد قرأ أن تلك
المحاكاة يمكن أن تكون لما يجب أن يكون لا لما هو كائن أو محتمل
أن يكون فحسب ولكن دون تقييد بعالم المثل الذى يمكن أن يفتح
الباب لما سماه أفلاطون وسمته الشعوب القديمة بالإلهام ، بينما
يسميه علماء التحليل النفسى المحدثون كما سئرى به « اللاوعى »
أى مخزونات العقل الباطن وهكبروتاته التى تنطلق من مكان النفس
الخفية فيما يشبه فيض الإلهام .

ولما كان أرسطو يكاد يكون المفكر الوحيد الذى لم تمت
مؤلفاته ، بل ظلت حية نامية مؤثرة ، بل مهيمنة خلال القرون
الوسطى ذانها وبعد ركود الثقافة الإنسانية القديمة حيث
لم تجد فيه الديانات السماوية الموحدة كالمسيحية والإسلام اللتين
سيطرتا سيطرة كاملة على جميع نواحي الحياة الفكرية والعاطفية

والفنية خلال القرون الوسطى ما يتعارض مع تعاليمهما ، بل على العكس وجدت في فلسفته العقلية ومنطقه ما يعين على تأييد مبادئهما الروحية بالحجج العقلية ، مما ثبت سيطرته ونماها ، بحيث نلاحظ أنه عندما ابتدأت حركة البحث العلي بأوروبا ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادى كانت فلسفة أرسطو لا تزال حية مؤثرة . وبقوة القصور الذاتى ظلت هذه الفلسفة مهيمنة أيضا في عصر البحث ثم في عصر النهضة التى تلتها وازدهرت في القرن السابع عشر : قرن الكلاسيكية الأدبية الفنية ، بينما ظلت فلسفة أفلاطون منزوية حتى القرن التاسع عشر حيث بعثها الرومانسيون ومكنوا لها ، فعادوا يقولون : إن الشعر إلهام وإن منبعه ، هو الحاجة إلى التعبير عن الوجدان المنفعل بالطبيعة والحياة والله لاغريزة المحاكاة التى رد إليها أرسطو النشاط الأدبى والفنى .

ونتيجة لطغيان نظرية المحاكاة على المذهب الكلاسيكى لم يزدهر من الشعر فى هذا المذهب غير الشعر الموضوعى الذى تمثل فى الشعر التمثيل عند شعراء فرنسا الكبار : راسين وكورنى وموليير مثلا ، وأما الشعر الغنائى أى شعر القصائد والمقطوعات فقط ظل خافت الصوت ضيق الإنتاج . وإذا كان هذا الشعر الغنائى الذى يمكن أن يستند إلى الأساس الفلسفى

للذهب الكلاسيكي وهو المحاكاة ، بحيث يأخذ هو الآخر طابعا موضوعيا قد ازدهر في فترة من فترات أدب عالمي كالآدب الفرنسي . فإن هذا الازدهار لم يحدث في العصر الكلاسيكي : أى في القرن السابع عشر ، وإنما حدث بعد ذلك بقرن كامل أى في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عندما ظهر شاعر غنائى شاب راح ضحية روبسبير إبان الثورة الفرنسية الكبرى ، وهو الشاعر أندريه شينيه الذى ولد من أب فرنسى وأم يونانية ، وكان يعشق الأدب اليونانى القديم من كل قلبه ، فنادى بما سماه مؤرخو الأدب « الكلاسيكية الجديدة » ، التى لخصها الشاعر فى بيت له يقول فيه : « فلنصنع أفكاراً جديدة فى ثوب قديم » ، وبالفعل نراه يكتب فى حياته القصيرة باقة جميلة من القصائد التى اتخذ لكل منها موضوعاً صب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة فى أسلوب بسيط سهل جميل خال من كل تعقيد لفظى أو معنوى وكأنه أسلوب أحد شعراء الإغريق القدماء ، وإن لم تمنعه الموضوعية من أن يعبر عن ذات نفسه من خلال موضوعه على نحو ما نحس فى قصيدة الحرية التى صاغها فى صورة حوار بين راعى غنم وراعى معز أحدهما عبد والآخر حر ، ومن الواضح أن الإحساس بمرارة العبودية والعطف على العبيد إنما هو شعور

حديث ، فالعصور الوسطى ، بل والعصر القديم كانت ترى في نظام الرق ظاهرة اجتماعية طبيعية ، وإذا كانت الديانات قد أوصت بالشفقة بالرقائق فإنها لم تحرم هذا النظام الذي ظل موجوداً حتى العصر الحديث الذي قضى عليه وحرمه باتفاق دولي .

وقصيدة « الحرية » لأندريه شينييه تعتبر مثلاً واضحاً للشعر الغنائي الذي يمكن أن يقوم على أساس نظرية المحاكاة ، فالشاعر يريد أن يظهرنا فيها على نزعات الخير التي لا بد أن تنمو في نفس الرجل الحر مقابل نزعات الشر التي لا بد أن تنمو في نفس العبد ، وكأنه بذلك يعطينا صورة لنفس الرجلين كما يراها ، وإن يكن قد عبر في الوقت نفسه عن وجدانه الخاص وطريقة اتفعله بالوضعين وسخطه على أحدهما ولكن بطريقة غير مباشرة ، وإن يكن من القوة والوضوح بحيث يخرج هذا الحوار الشعري من مجال الأدب التمثيلي إلى مجال الأدب الغنائي .

وما هي ذي القصيدة :

راعي المعز : أيها الراعي ، كيف أنت وما بك ؟ ما هذه الشعور
السوداء التي نشرتها الآلهة فوق بصرك ؟

راعي الغنم : هيه . ! نعم . ! وأما أنت فذو شعر جميل أصفر ،
أهذا ما تريد أن أعلمه ! هيه ! نعم ! جبينك أوضح

من جيبني ، ونظراتك أرق من نظراتي .. أليس كذلك؟
راعى المعز : قل لى إذن ، أمن هذه الجبال الموحشة أتيت ،
من حيث لا تلقى أحداً سواك والسبيل وعرة مخيفة؟
راعى الغنم : وأما أنت فقتنم بلا ريب بالمروج والغابات وذلك
فى متناولك ، لك أن تجلس بين الحشائش المزهرة .
أما أنا فأواى الكهوف المقفرة ، حيث يطيب لى
أن أجلس على الصخر حتى ينصرم ضوء النهار .
راعى المعز : ولكن إلهة الخصب « سيريس » قد أنزلت بتلك
الصخور اعنتها ، فهناك تتدفق السيول حصباء حاملة
قاتم الموج وقد أحرق لهيب الشمس أديم الصخر
يكوى أرجل عابرى السبيل الذين يخفون عنها وقد
عريت عن جميل الزهر وحلو الفاكهة فلا تجديها البلابل
من الظلال الوارفة ما تأوى إليه إلا أن تكون أشجار
الزيتون المنتثرة على مسافات بعيدة وفى منظرها
الجاف وقلة مانعطيه من خيرات مايزيد الجذب
المحزن وضوحاً : كيف تستطيع إذن أن تجد بين تلك
الصخور من الحشائش ما تغذى به غنمك الجائعة؟
راعى الغنم : وماذا يعينى من أمر الغنم؟ أهى لى؟ ما أنا إلا عبد .

راعى المعز : لا أقل إذن من أنك وجدت فى ناي الغاب ما تؤنس
به وحشتك وسط جذب الصخور . خذ . أما تريد
هذا الناي ؟ لقد صنعته بىدى ، خذه ، وترسل
أنفاسك فى غابة . وغابه عذب الأغاني ، ولتسمعنا
من النغمات ما تحاكى به تغريد الطيور .

راعى الغنم : لا ، احتفظ بعطائك ، ما أريد أن أسمع إلا طيور
الظلام من يوم وعقبان ، وفى نعيمها بالغناء
ما يكفينى ، ولا أريد أن أحاكى غير أغانيها . . .
وأما نايك فأنا محطمه تحت أقدامى ، إننى لأبغض
كل مسراتكم ، وقلبي لا يخفق لجمال الزهر ولا لركة
الندى ، ولا لزغمرات البلايل العذبة . لقد أغلقت
حواسى دون ذلك كله ، ألسن عبداً ؟

راعى المعز : واحسرتاه ! إنك لجدير بالرحمة ، نعم ما ألقى
الرق ! نعم ، لكل حى أن يخشى نيره ونيره ثقيل الحمل ،
ما أتعس أن نعيش لغيرنا وقد سلبنا ذلك الغير كل
شئ ، أيتها الحرية ، أيتها الحرية العزيزة ، ابسطى
فوق جناحيك ، يا أم الفضائل ، يا أم الوطن .

راعى الغم : اغرب عني ، ما الفضائل وما الوطن إلا كلمات
خاوية ، ثم إن في حديثك ما يجرحني ، وفي سعادتك
المدعاة ما يحزنني ويشير حفيظتي ، بودى أن لو كنت
مثلي عبداً .

راعى المعز : وأما أنا فأود أن أراك مثلي حراً سعيداً ، ولكن
أما عند الآلهة من دواء لبواك ؟ لدينا بلاسم عذبة
ومياه صافية تسكن بها جراح النفوس ، لدينا من
سحر الأغاني ما يخفف دمع الجفون .

راعى الغم : لكم ذلك ، أما أنا . . فلا . . ليس لي إلا الآلام ،
لقد حكم القضاء أن أكون عبداً ، ولا بد من تقاذ
جسدي ، وإلى جوارى كل أسيرة بدوري حتى
لنرعه إشارتي ، وما لدى غيره يتقم منه بأسى
الصامت لما ينزل بي من آلام .

راعى المعز : وتلك الأرض التي عنها صدرنا ، وخصبها العذب
أما تستطيع أن تُشفي من آلامك ؟ انظر إلى جمالها
المشرق . انظر إلى الصيف البهيج يندق نغمه وقد
أقبل تسوقه أشعة الشمس ، يحنو على المروج فيبان
من رداء الربيع الأخضر ، انظر إلى جبات الشمس

وقد أخذت عذوبتها تذكو ، ولونها يصفو كعسل
النحل ، انظر إلى زهر الخوخ البنفسجي وقد زين
أشجاره معلنا ما سوف يتبعه من حلو الفاكهة .
انظر إلى حقول الغلال وقد تكاثفت سنابلها
في غابات صفراء ، منتظرة مناجل الحصاد ، إن في
ذلك لحفلا نبيلًا من آلهة الطبيعة . ها هي ذى إلهة
السلام وإلهة الخصب الصافيتا النظرتا الحادثتا
للحافظ تخفان إلينا ، وبأيديهما سنابل . وقد تبعتا آثار
إله الأمل لتسكبا من القرن، الذهبي مشرق الخيرات .

راعى الغنم: لا شك أنها تظهرك على مواقع أقدامها . أما أنا
فلا أستطيع أن أراها وعيناي عينا رق ، أرسل
الطرف فلا أرى إلا أرضا مجدبة مهلكة حماها كارها
على أن تدر الخير على غيرى . تحت الشمس المحرقة
أكدح لأحصد ما يتغذى به غيرى ، وأنا أتضور
جوعاً ، وذلك كل ما أعرف عن تلك الأرض ،
حتى لكأنها لم تكن لي أما كما كانت لكم ، بل زوجة
أب، والطبيعة كلها ليست أشد وقعا على بصرى وألماً

لنفسى من وادى الموت الذى تراه هنا والذى
يملؤك رعباً .

راعى المعز: ومهام غتمك ، وهمس ثغائها الرقيق الهادى ،
أما فى ذلك ما يدخل السرور على نفسك الجامدة ،
أما نظربك رؤية حملانك الوادعة النظرات؟ كما تطربنى
مداعبة صغار معزى ، وقد أخذت تفرح وتجرى
مرسلة فى الهواء أصواتها الرقيقة ! لكم من مرة
أراها تهوول فوق الندى ، ولامع الحشائش إلى
جوار أمهاتها فأقفز معها فرحاً طروباً .

راعى الغنم: المعز معزك ، وأما أنا فنصيبى من الحياة غير نصيبك ،
قتلك الغنم هى مصدر بلاوى ، أسرح بها مرتين فى النهار ،
وكما عدت وجدت سيدى فى انتظارى ، والظنون
تساوره وقد عز رضاه : « لم ينم صوفها ، لقد ضوت
أجسامها ، وثاقلت خطاها و... و... » فلا شيء
يروقه . إذا سقط بها ذئب واختطف واحدة منها
موليا إلى الغابة فالذئب ذئبى ، لقد كان على أن أغالب
أنيا به الماضية ، بل من واجبي أن أستأنس الذئب !!

تم ينهال على صياحاً وتهديداً وسباباً وقسوة مبرحة
يسمىها عقاباً .

راعى المعز: لقد عهدت الآلهة رءوفة بالبريء ، فلم تهجر رحابها
وفى رحابها نصر للمستضعفين ، لم لا تأتى إلى مذابحها
وقد حلتها الزهور فترقص معنا حولها ، وقد حملت
إليها متواضع الهدايا ، .. قليلاً من حشائش المروج
وزهر الغابات ، وأنت بذلك نائل عطف « زيس »
وعرائس الطبيعة الرحيمة .

راعى الغنم : لا . . . ، إن قلبى الحزين لا يعرف رقص الرعاة
ولا ألعابهم ولا مسراتهم ، كل ذلك غريب عنى .
وفيم حديثك عن الآلهة وهداياها ، أو عن عرائس
الطبيعة ، وما عندى للآلهة ورد ولا ريحان ؟ إنى
أخشى آلهتك وقد رأيت رعدهم وبرقهم ، وهم الذين
وضعوا يديّ الأصفاد .

راعى المعز: هه... ولم لا تجب ؟ وأى ألم مريقوى على ابتسامة
عذبة تبسمها عذراء يهواها القلب . . لقد أتيت أول
أمس إلى حبيبتى مهديا باكورة ما أنتجت معزى هذا

العام ، ما عزا صغيراً ... تلقته وقد استحالت نظراتها
رقة وجمالاً ومحبة ، وأخذ صوتها نبرة ... لا أزال
أحس بوقعها الجميل في نفسي .

راعى الغنم: وأى عذراء تقبل أن تنظر إلىّ ، أعندى من المعز
ما أستطيع أن أقدم منه هدية مثلك ؟ وكل يوم يعد
سيدى الفظ الغليظ حملانه في حرص بشع حتى ليثلج
قلبي عندما لا يطاق البنى بأكثر مما أعطاني ... «تميزيس»
إلهة الانتقام أقسم أن لو أصبحت يوماً سيداً لا كون
قاسياً فظاً غليظاً ، ولا نزلن الويل والثبور بأرقائي
كما أنزل بي هذا الرجل .

راعى المعز: وأما أنا فأستشهدك آلهتى ، أن أكون رقيقاً حلماً
بخدمى المخلصين ، وأن أرضى أمانى نفوسهم ، حتى
يشعروا بالسعادة ، فيحبوا سيدهم ، وحتى يرضوا
عن الحياة ، فيباركوا يوم ولدوا .

راعى الغنم: وأما أنا فأصب اللئمة على تلك الساعة المشثومة
التي أتيت فيها إلى هذه الحياة لأنقى بها ، لا كون
تحت إمرة آخر يأمرنى وينهانى ، وقد جردت من

كل شيء ، واستحال على أن أروق لأى إنسان ،
والجوع يضوينى ، وقد انصرف كدى وألمى إلى
آخر يشبع به بطالته وكبريائه .

راعى المعز: أياها الراعى البائس إن فى حزنك الشاكى ما يحمل
الأسى إلى قلبى . انظر إلى هذه الماعزة وولديها ، وفى
بياضهما ما يشبه ما ادخرت لها من لبن ، هى لك ،
خذها وإلى عناية الله ، ولتسأله أن يجعل فى هذا
القليل الذى أمنتك ما يمحو من ذاكرتك آثار
آلامك ، وأن تجد فى العناية بها ما يصرفك عن بلواك .
راعى الغنم: هاتها وعليك اللعنة ، وأنا أعلم أن فى هديتك ما سينغص
حياتى ، فسوف ينظر إليها سيدى شزراً منكراً
أن يمنحنى إياها مانح وهو الخبيث الحسود ، سيقول
لنى اختلست منه ثمن الأم وثن ولديها ، سيتذرع
بتلك الدعوى ليسلبنى إياها وعهدى به ملتصا للظلم
كل عذر .

* * *

هذه القصيدة تعتبر مثلاً واضحاً لشعر الغناء الموضوعى
النيوكلاسيكى ، وباستطاعتنا أن نجد لها شبيهات عند شاعرنا الكبير

« خليل مطران » في مطولاته من أمثال قصائد : « قنجان قهوة » ،
و « الجنين الشهيد » ، وإن لم تتخذ عنده صورة الحوار ، ولكنها
تتفق معها في أنها تصب أفكاراً ومشاعر جديدة في ثوب كلاسيكي
متين ، وإن يكن هناك فارق كبير بين فن شينيه الساذج البسيط
الأنيق وفن مطران المركب المتقن الصنعة إلى حد الخفاء .

ومن البديهي أن نظرية المحاكاة و سطوة أرسطو العقلية
لم تستطع أن تتغلب على حاجة الإنسانية إلى التعبير عن ذاتها
خلال الوجدان الفردي للشعراء ، فلم يتوقف قط إنتاج الشعر
الغنائي المنبعث عن الحاجة إلى التعبير عن الذات ، ولم تنتظر
الإنسانية ظهور الرومانسية لتمطيتها حق التعبير عن الوجدان
الذاتي ، فقد ظل هذا الشعر حياً في عصور الإنسانية كافة منذ
القدم حتى اليوم ، وأما الذي أحدثه الرومانسيون فهو تغليب هذا
المنبع الشعري على غيره من المنابع ، وجعله المنبع الأول لتلك
الثروة الشعرية الضخمة التي خلفها لنا أمثال : هيجو ولامارتين
وموسيه وشيلي ويرون وكوردج وكيثس وريذويرث ،
وكل ذلك العدد الكبير من العالقة الذين نادوا بأن الشعر وجدان
أعلى الأدق ، تعبير عن الوجدان الفردي للشاعر وعلى نحو
أخص عن خليجات قلبه وأحاسيسه بجمال الطبيعة أو حماسة الإيمان

حتى لنرى عندهم قصائد يوحى عنوانها بأنها قصائد وصفية مثل قصيدة « البحيرة » ، للامرتين ، ومع ذلك نقرأ هذه القصيدة التي كتبها على ضفاف بحيرة بورجيه في جبال الساقوى بفرنسا فلا نجد فيها أى وصف لتلك البحيرة ، وقد استحوالت إلى مجرد إطار لتجربة عاطفية عاناها على ضفافها مع حبيبته « إلفير » ، التي قضى معها على ضفافها خمسة عشر يوما سنة ١٨١٦ ثم تواعدا على العودة إليها في العام القادم ، ولكن شاء القدر أن يعود لامرتين وحده ، أما الحبيبة فكان الموت قد طواها بذات الرثه ، فكتب هذه القصيدة الرائعة باسم « البحيرة » ، وما فيها من وصف البحيرة غير ملاح خاطفة ، أما بقية الشعر فمن ذكرياته مع الحبيبة ولو اعجزه على موتها المبكر وما يسوقه إلى الشاعر من تأملات في الحياة والموت وتلقف الغناء لفترات السعادة التي نصادفها في حياتنا العابرة ، فالقصيدة كلها تعبير عن ذات الشاعر لا وصف للبحيرة أو محاكاة لمعورتها الشعرية التي انعكست في نفسه ، وبذلك يمكن القول بأن الكلاسيكية المستندة إلى نظرية المحاكاة الأرسطائية ونظرية التعبير عن الوجدان الفردي وهى النظرية التي يسهل ربطها بالإلهام الشعرى قد وضعتا نهائيا القطبين اللذين لا يزال الشعر يتأرجح بينهما منذ فجر الإنسانية حتى اليوم ، وإليهما

ترجع في أيامنا هذه ، النظريتان الكبيرتان اللتان يتنازعان
العالم ، وسيظلان يتنازعانه إلى أمد طويل وهما : « نظرية
الواقعية والنظرية الرومانسية » .

غلبت إذن النظرية الرومانسية الحاجة إلى التعبير عن الوجدان
الذاتي على غريزة المحاكاة الموضوعية حتى رأينا هذا الوجدان
يطغى على كل شعر روماني ، ولو أوحى بأنه شعر وصفي
موضوعي وما هي ذي قصيدة البحيرة للامرتين شاهداً على ذلك :

أنظر هكذا منساقين أبدأ إلى شواطئ جديدة
محولين دائماً وسط الليل الأبدى بغير رجعة ؟
أو ما نستطيع أن نلقى بمرساتنا يوماً
على شاطئ الزمن اللجى ؟

أيتها البحيرة ! لم يكد العام يتم دورته ، ومع ذلك انظري
ها أنا وحدي جالساً فوق هذه الصخرة
التي رأيتها تجلس عليها

وإلى جوار أمواجك العزيزة التي كانت ستعود إلى رؤيتها

هكذا كنت تهدين تحت هذه الصخور العميقة
وهكذا كنت تتكسرين على جوانبها الممزقة
وهكذا كانت الرياح تلاقى بزيد أمواجك
فوق قدميها المعبودتين

* * *

أو ما تذكرين كيف كنا نجدف صامتين ذات مساء
وكنا لا نسمع عن بعد فوق الموج وتحت السموات .
غير حفيف المجاديف وهي تضرب في صمت
أمواجك الناعمة

* * *

ولجأة ترددت في الشاطئ
أصداء نغمت تجهلها الأرض
فأنصت الموج وتساقطت من الصوت الحبيب
هذه الكلمات :

* * *

أيها الزمن قف جرياً نك
وأنت أيتها الساعات السعيدة قفي انسيابك

واتركينا تنعم باللذات العابرة
التي تتيحها أجل أيامنا

* * *

كثير من منكوبي الحياة يضرعون إليك
فاسرعي . اسرعي عنهم
واحمل مع أيامهم الآلام التي تنهشهم
وانسى السعداء

* * *

ولكنني أسألك عبثاً فضلاً من اللحظات
فالزمن يفلت ويهرب
وأقول لهذا الليل تمهل
والفجر سيبدد الليل

* * *

فلنحب إذن . فلنحب !
ولنسرع إلى المتعة باللحظة الهروب
فالإنسان لا مرفأ له ، والزمن ما له من شاطئ
إنه ينساب وتنساب معه

* * *

أيها الزمن الغيور
هل يجوز أن تنساب عنا لحظات النشوة
التي يسكب لنا فيها الحب السعادة جرعات طوالاً
بالمرعة نفسها التي تنساب بها أيام الشقاء ؟

* * *

ثم ماذا ؟ أو ما نستطيع أن نستبقى الأثر ؟
أهكذا تمر إلى الأبد ؟ أهكذا يضيع كل شيء
وهذا الزمن الذي منحها والذي محاها
لن يردّها إلينا قط ؟

* * *

أيها الأبد ! أيها العدم ! أيها الماضي ! أيتها الأغوار الداكنة
ماذا تفعلين بما تبتلعين من أيام ؟
تكلمي ، هل ستردين إلينا تلك النشوات العلوية
التي تسليمتها منا ؟

* * *

أيتها البحيرة . أيتها الصخور الصامته ، والكهوف
والغابة الحالكة .

أنت التي يستبقيك الزمن أو يحدد شبابك .
احتفظي من هذه الليلة ، أيتها الطبيعة الجميلة .
على الأقل بالذكرى .

وفي لحظات هدرتك أو صخبك
أيتها البحيرة الجميلة وفي شواطئك الباسمة
وفي صنوبرك الأسود وصخورك الموحشة
الحانية فوق أمواهك

وفي النسيم الذي يرتعش ويمر
وفي النفثات التي ترددها شطآنك
وفي النجم الفضي الذي يضيء صفحتك
بأشعته الرخية

وفي الريح التي تنثني والغاب الذي يتهدد
وفي العطور الخفيفة المنسابة في أريج هوائك

وفي كل ما يسمع وما يرى وما يتنفس
ليتردد في كل هذا : أنها كانا حيين

هذا ومن الخير دائماً أن نذكر مع الفيلسوف فيكو أن محور
الأدب في تاريخ الإنسانية كلها قد تطور من الآلهة إلى الأبطال ،
فالإنسان ، وأنه مادام قد انتهى إلى الإنسان فلم يكن بد من أن
يصبح دافعه ومنبعه الأول هو التعبير عن ذات ذلك الإنسان ،
وما ينطبع فيها من مشاهد الحياة والطبيعة ، أو ينبع من داخلها
وحاجاتها وأشواق زوحها ، وهذا هو ما انتهت إليه الرومانسية
التي جعلت من الوجدان الفردي نبع الشعر الثر ، وإن تكن
قد اختلفت بعد ذلك مع المذهب الرمزي في طريقة التعبير عن
انطباعات الذات الفردية ، وهل يكون هذا التعبير عن طريق
التقرير المباشر أم عن طريق التصوير ، وبذلك نعود فنذكر قول
الشاعر الإغريقي القديم سيمونيدس « إن الرسم شعر صامت بينما
الشعر رسم ناطق » ، وهذه هي مشكلة التعبير بين الرومانسية
والرمزية على نحو ما سنفصل في الحديث القادم .

الشعر والوجدان الفردي

من المؤكد أن الرومانسيين قد وضعوا للشعر الغنائي فلسفته النهائية عندما أخرجوه عن دائرة المحاكاة وقالوا إنه تعبير عن الوجدان الفردي للشاعر بحيث نستطيع أن نقول إن جميع المذاهب الأدبية التي تلت الرومانسية لم تستطع أن تغير جوهر تلك الفلسفة فقد ظل الشعر الغنائي منذ ذلك الحين حتى اليوم شعراً وجدانياً ، فالرمزية لم تهاجم الطابع الوجداني للشعر الغنائي ، بل أرادت أن تغير من فلسفة التعبير ، فتستعوض بالصور عن التقرير المباشر ، ولا تأتي بالتشبيهات والاستعارات والمجازات لجامع شكلي بل لجامع نفسي ، أي كوسيلة للتعبير عن انطباعات النفس لا عن مظاهر الشكل الخارجي . والسيرالية لا تغفل الوجدان الفردي ، بل تحاول أن تغوص إلى أغواره لتكشف عن عالم اللاوعي ومكبواته . والمذهب التعبيري يستهدف هو الآخر إبراز انطباعات النفس المتولدة عن مشاهد الطبيعة أو عن تجارب الحياة . أما الواقعية والطبيعية اللتان تعتبران امتداداً لنظرية المحاكاة الأرسطائية فقد انحصرتا في فنون الأدب الموضوعية كفن القصة وفن المسرحية ، وأما الشعر الغنائي فقد ظل دائماً وجدانياً

حتى في الآداب التي يطنى عليها التيار الواقعي ، وإذا كان أديب كبير مثل مكسيم جوركي أو كوموجو الصيني يؤكدان أن الأديب الكبير لا بد أن يجمع بين الرومانسية والواقعية ، فأكبر الظن أن رأيهما هذا ينصرف قبل كل شيء إلى الشعر الغنائي باعتبار أن الوجدان لا بد أن يكون منبع هذا الشعر ، وإن كان يتحول في ظل الاتجاه الواقعي العام من وجدان ذاتي أناني إلى وجدان جماعي غربي ، ولكنه يظل دائما وجدانا فرديا منبعثا عن ذات الشاعر الذي قد يدرك في ظل الواقعية الاشتراكية أن ذاته غير منفصلة عن مجتمعه وبيئته وطبقته الاجتماعية ، وأن معظم هذا الوجدان متأثر بمحيطه وءثر فيه — وطبيعة الشعر الغنائي الوجدانية هي أيضا التي تدفع أديبا فيلسوفا كبيرا صاحب مذهب عالمي كيجان پول سارتر زعيم الوجودية إلى أن يؤكد في كتابه « ما هو الأدب » أن الشعر الغنائي لا يمكن بطبيعته أن يخضع لمبدأ الالتزام الذي يريد سارتر، أن يأخذ به فنون الأدب الأخرى كلها وبخاصة الموضوعية منها : كفن القصة وفن الأقصوصه وفن المسرحية .

فعندما نادت الرومانسية بأن الشعر تعبير عن الذات الشاعرة وبخاصة عن آلام الشاعر وشكواه من قيود الحياة الاجتماعية

ولمفته إلى الانطلاق والتحليق - حتى قالوا إن خير الشعر ما كان
أنات خالصة ، انتشرت هذه الدعوة وسط ظروف الحياة القاسية
التي اندثقت منها انتشار النار في الهشيم حتى عمت الانتاج الأدبي كله
وسرعان ما انتهت إلى المبالغة والإسراف ، فاستحال الشعر عند
صغار الرومانسيين المقلدين إلى افتعال عاطفي وهلوسة روحية
وتهويمات أثرية وهروب من الحياة أو انطواء قاتل على الذات ،
ووسط كل هذه الاندفاعات أهمل التجويد الفني في وسائل التعبير ،
بل أهدرت في أحيان كثيرة القيم الفنية والجمالية . للأدب كله ، حتى
المحدر التعبير إلى مستوى التقرير المباشر الضحل القليل الإيجاء ،
القريب الغور .

وقد أحدث هذا الإسراف في التيار العاطفي الهارب من الحياة
والمحلق في أوهاام الخيال دون اهتمام كاف بالناحية الفنية الجمالية
للشعر حتى لكأنه قد أصبح مجرد وسيلة للتعبير عن الذات البردية -
أحدث رد فعل مزدوج ، فإلى جوار الرومانسية ظهر خلال القرن
التاسع عشر المذهب الواقعي الذي يطالب بأن يسلط الأديب
طاقته الخلاقة على واقع الحياة ، لينزع منه التجارب البشرية التي
يريد أن يصوغها أدبا ، وذلك لينصرف الأديب عن ذاته إلى
موضوعه . ولكنه من الواضح أن هذا الاتجاه الواقعي لم يكن

من الممكن أن يتسلط إلا على فنون الأدب الموضوعية كالقصة والمسرحية . وأما الشعر الغنائي فلم يستطع هذا التيار أن ينفذ إليه ولذلك لا نكاد نجد شعرا يمكن أن يوصف بالواقعية بمعناها الفلسفي المحدد ، وإنما نجد قصصا ينطبق عليها هذا الوصف كقصص بلزاك وزولا كما نجد مسرحيات مثل مسرحيات دهنرى بيك ، وأقاصيص د چى دى هوباسان ، .

وأما رد الفعل الذى كان له أثره فى مجال الشعر الغنائي فقد كان فيما نادى به (تيوفيل جوتييه) . وجماعته التى انسلخت عن المعسكر الرومانسى . ، ونادت بأن الشعر لا يجوز أن ينظر إليه كوسيلة لغاية أخرى حتى ولو كانت تلك الغاية هى التعبير عن ذات الشاعر ؛ لأن الشعر فى رأيه فن جميل يعتبر غاية فى ذاته ، وهذا هو مذهب « الفن للفن » الذى يقول بأن الشعر خلق لقيم جمالية تنحت من اللغة ، حتى لنحس فى قصيدة « الفن » لجوتييه وهى القصيدة التى تعتبر إنجيل هذا المذهب بأن جوتييه لا يفرق بين الشعر والنحت فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته وأن يختار من مادة اللغة أصلها ، كما يختار النحات من الرخام أصله ، وما يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر :

« انحت وابد وشكل حتى يستقر حلك الطافي في الصخرة
الصلبة . »

ولقد أثبت التجارب الشعرية لأصحاب هذا المذهب أنه
لا يستقيم إلا في فن الوصف الشعري الذي يقوم على نحت صور
لغوية تجسد المرئيات ، وهذا هو الاتجاه الذي استقر عليه الجيل
التالي (لجوتيه) . وهو الجيل المعروف باسم (البارناسيين)
نسبة إلى جبل (البارناس) الذي كانت تستقر فوقه آلهة الشعر
في بلاد اليونان الأقدمين حسبما تحكى أساطيرهم . وقد تزعم هذا
الجيل في فرنسا الشاعر « ليكونت دليل » الذي كان يرى أن الشعر
تجسيم بواسطة الصور اللغوية ووصف شعري جمالي للبرئيات ،
وهذا هو الاتجاه نفسه الذي غلب تلقائياً على فن الوصف عند
شعراء العرب الأقدمين وبخاصة في عصر الجاهلية وصدر الإسلام
وهو الاتجاه الذي يسميه نقادنا ودارسو أدبنا القديم بالوصف
الحسي ، كما أنه الاتجاه الذي بنى على أساسه رواد التجديد في شعرنا
العربي المعاصر حملتهم على الشعر التقليدي والشعراء المقلدين
بزعامه أحمد شوقي ، حيث نرى الأستاذ عباس محمود العقاد يوجه
النقد العنيف إلى أحمد شوقي في كتاب « الديوان » الذي اشترك
العقاد في تأليفه مع المازني قائلاً :

داعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء
لا من يعددها ، ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية
الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول
ما هو ويكشف لك عن لبابه وصحته بالحياة . وليس هم الناس من القصيد
أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ،
ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ،
وخلاصة ما استطابه أو كرهه . وإذا كان وكذك من التشبيه أن
تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما
زدت أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ،
ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة
بما انطبع في ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال
والألوان ، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة
بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان
من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه
ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، لهذا لا لغيره
كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس توافقه إلى سماعه
واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً ،
فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف

سطوعه ، والشاعر يعكس على الوجدان ما يصفه فزيد الموصوف
وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده .
وصفة القول إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه
إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الخواص
فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلح وراء الخواص
شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية
إلى الدم وتفتحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى
والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور
والطلاء ، وهو شعر الخواص الضالة والمدارك الزائفة وما أخال
غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم ،

ولسنا ندرى هل كان الأستاذ العقاد يهدف إلى وسائل
التعبير الرمزي وطرائقه عندما كتب هذه الفقرة وأمثالها أم لا ؟
ولكننا نعرف اليوم على ضوء المذاهب الأدبية المعروفة في الغرب
أن مثل هذه الفقرة كان من الممكن أن تجرى على لسان أى ناقد
أو شاعر رمزي ضد جماعة « البارناس » أنصار الوصف والتجسيم
الحسينيين الذين يغلبان كما قلنا على منهج الوصف في الشعر العربي
القديم وعلى فلسفة المجازات والاستعارات والتشبيهات في علم
البيان العربي .

والواقع أن الشعراء لم يلبثوا أن أحسوا بأن مذهب الفن
ثفن ومذهب البارناسيين الذين يستهدفان نحت الصور الجمالية
الحسية من اللغة لم يعودا يكفيان حاجات الروح الشاعرة ،
فإحساساتنا الجمالية هي وحدها التي يمكن أن تطرب لهذا النوع
من الشعر ، وأما حاجاتنا العاطفية والانتفعالية فإنها تظل ظمأى
ولذلك لم يلبث أن ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر
المذهب الرمزي ، وهو مذهب يعتبر وجدانيا خالصا ، وإن
اختلف عن المذهب الرومانسي في أنه يفضل أن يعبر الشاعر عن
حالاته الوجدانية وبجوارب حياته بواسطة الصور التي ترمز لتلك
الحالات ، وتوحي بها وتنقل العدوى من نفس الشاعر إلى غيره
من النفوس المتلقية . وعلى الأساس نفسه تراهم يطلبون إلى
التشبيه والمجاز ، أن يعين على نقل العدوى من نفس إلى نفس
بأن يكون الجامع فيه وحدة الأثر النفسى بين المشبه والمشبه به ،
ولو كان من عالمين مختلفين من عوالم الحس الظاهري .

وإنه لمن الخير أن نشير هنا إلى أن هذا الاتجاه الجمالي المحدد
والقائم على أساس فلسفي معين قد وقع عليه أيضا عدد من شعراء
العرب الأقدمين بطريق تلقائي ، فنجد شاعراً قديماً كذى الرمة
يلجأ أحيانا إلى التعبير عن تجربته العاطفية وحالاته الوجدانية

إلى طريق الصورة بدلا من التعبير المباشر فقد يأتى يوما إلى ديار
الحبيبة فيجد الأهل قد رحلوا عن الديار وتركوها قاعا صفصفا
فلا يصرخ ولا يولول ولا يبكي ولا يستبكي ، بل يكتفى في التعبير
عن وجدانه بصورة ربما تكون قد وقعت له فعلا ، وربما يكون
قد استمدّها من طاقته التصويرية ، ولكنها في الحالتين قوية
الدلالة شديدة الإيحاء ، كما أنها تجمع بين عمق التعبير الفنى وبين
التصوير الجمالى ، وبذلك تشبع حاجتنا العاطفية وإحساسنا
الجمالى معا حيث يقول :

عشية مالى، حيلة غير أتى

بلقط الحصى والخط فى الترب مولى

أخط وأمحو الخط ثم أعيد

بكفى والغربان فى الدار وقع

ولست هذه الصورة فريدة فى الشعر العربى القديم الذى

نستطيع أن نعثر فيه على الكثير من أمثاله مثل قول المجنون :

كأن القلب ليلة قيل يُغدى

بليلى العامرية أو يراح

قطاة عزها شرك فباتت

تعالجه وقد علق الجناح

وقوله :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أحزان الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلي غيرها فكأنما
أطار بليلى طائر أكان فى صدرى

ثم قول كثير عزة :

وأدنيتنى حتى إذا ما سبيتنى
بدل يحل العصم سهل الأباطح
تجافيت عنى حين لا لى حيلة

وخلفت ما خلفت بين الجوانح

وقد علق الأستاذ إبراهيم عبدالقادر المازنى فى السكتيب الذى
كتبه عن الشعر سنة ١٩١٨ كواحد من ثلاثة من رواد التجديد
فى الشعر العربى الحديث وهم : المازنى والعقاد وشكرى فى صفحة
٦٨ من ذلك السكتيب بقوله :

« هذان بيتان ليدن فيها معنى رائع ولا فكر دقيق ،
لكنهما يصفان حال قائمهما أبلغ وصف ويتغلغلان إلى النفس
تغلغل الماء إلى كبد الملتاح ، وإنما يرجع الفضل فى ذلك إلى قوة
الخيال ، وشرح ذلك أن الشاعر لم يتجاوز الإشارة فى بيتيه

إلى التبيين . والتليح إلى والتصريح . فذكر الدل ولم يذكر كيف دلها ، وإن يكن مثل لك فعله وتأثيره وقال « وخلفت ما خلفت بين الجوانح ، ، ولم يقل ماذا خلفت ، فترك بذلك مضطرباً واسعاً من الخيال ليتصور لطف دلها وسحره وفتنه وصباية الشاعر وشغفه وحرقة ، وسائر ما ينطوى تحت قوله « وخلفت ما خلفت ، فجاء بيتين كلما زدتهما نظراً وترديداً زاداك جمالا وحسنا . ولو أن الشاعر أراد الإحاطة بجميع ما خلفت ، لكلف نفسه أمراً شديداً إذا لانت لها جوانبه كان استيعابه هذا قيداً للخيال وحملًا ثقيلاً يروح تحته وينوء به ، لأن الشعر يلذ قارئه إذا كان للبعاني التي يثيرها في ذهن القارئ . في كل ساعة تجديد وفي كل لحظة توليد ، فأما ما يأخذ على الخيال مذهبه ولا يترك له مجالا فهذا هو الفث الذي لا خير فيه . لأن حالات النفس درجات فإذا أنت صورت أقصى درجاتها لم تبق للخيال من عمل إلا أن يسف إلى ما هو أخط وأدنى ، ولذة الخيال في تحليقه ومن ها هنا قالوا في تعريف الشعر ، إنه لمحة دالة ورمز لحقائق مستترة ، يعنون بذلك أن الشاعر ليقذف بالكلمة فتأخذها الأسماع وتعيها النفوس ويستوعب معانيها الخيال ، .

وبهذا التعليق وأمثاله تتحقق الفلسفة الشعرية التي نادى بها

هؤلاء الرواد ، وهى فلسفة أقرب ما تكون إلى فلسفة الرمزية التى لا ترى أن وظيفة الشعر هى استنفاد كل ما فى وجدان الشاعر وسكبه فى وجدان الآخرين ، بل ترى أن وظيفته هى الإيحاء عن طريق الصورة والموسيقى بحالات نفسية إيحاء ينير - عن طريق التأمل - للآخرين نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التى عايناها الشاعر فى واقع حياته أو بطاقته التصويرية التى تخلق التجارب ، بل وتستطيع أن تخلق الحياة ذاتها ، والواقع أن هذا الاتجاه الرمزي فى مدرسة التجديد الشعرى فى أدبنا المعاصر يكاد يتفق عليه جميع رواد التجديد فى تلك الدعوة سواء منهم جماعة الديوان أو شعراء المهجر أو الشاعر المجدد الكبير خليل مطران الذى كون وحده مدرسة قائمة بذاتها امتدت خصائصها إلى جماعة التجديد فى الجيل التالى وهى جماعة أبولو التى ازدادت إيماناً بطرائق التعبير الرمزي والتصوير البيانى متأثرة برواد التجديد عندنا وبالمذهب الرمزي عند الغرب وعند أمثال بودلير وفيرلين ومالارميه وفاليري وإدجار أن بوى الذى كان يقول إنه « بسمع » قدوم الليل كما كان يقول إنه « يرى » من كل قنديل صوتاً ناعماً رقيقاً ينساب إلى أذنيه . ثم رابندرانات طاغور شاعر الهند الأكبر الذى رأينا - كما سبق أن قلنا - الشاعر الأبولي الشاب محمد عبد المعطى الهمشري يصبح معجباً

في مقال له عن الإبهام الرمزي بمجلة أبولو بقوله :
« السكين الشمس » .

وفي الحق ، إن أروع تجديد نلجحه في شعرنا المعاصر ويميزه
عن شعرنا التقايدي إنما هو المنهج الرمزي في التعبير ، أي تفضيل
الصورة دائماً على التعبير المباشر والقصد إلى الإيحاء أكثر من
القصد إلى الإبانة والإفصاح ، وفي هذا يفترق التعبير الرمزي
افتراقاً دقيقاً عن التعبير الكلاسيكي الذي كان يكره الغموض
والإبهام ، ويرى أن كل ما يدرك بوضوح يسهل التعبير عنه
بوضوح ، ومن المؤكد أن الرمزية السليمة لا يرجع ما فيها من
إبهام إلى غموض في الإدراك أو في الرؤية الشعرية ، وإنما يرجع
إلى فاسفتها الشعرية التي ترى أن وظيفة الشعر هي الإيحاء بحالات
نفسية مركبة لا يسهل دائماً تحليلها إلى عناصرها الأولية ، بل إننا
حتى لو نجحنا في هذا التحليل لن نستطيع بفضلنا نقل المدى
بتلك الحالة النفسية المركبة من نفسنا إلى نفوس الآخرين ،
وذلك لأن كل مركب توجد فيه خصائص ناتجة عن التركيب نفسه
وليست موجودة في العناصر المكونة لهذا المركب ، وفي مثل هذه
الحالات لا يكون أمام الشاعر وسيلة ناجحة غير وسيلة الإيحاء
عن طريق الصورة والرمز ، ومن المؤكد أن الذي يطربنا

ويشجعينا ويهز وجداننا في قصيدة مثل قصيدة العودة لشاعرنا
الكبير. المرحوم الدكتور ابراهيم ناجي إنما هو الإيحاء القوى
عن طريق الرمز والتصوير البياني حيث يقول :

هذه الكعبة كنا طائفها
والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

* * *

دار أحلامي وحي لقيتنا
في جهود مثلها تلقى الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا
يضحك النور إلينا من بعيد

* * *

دفر القلب بجني كالذبيح
وأنا أهتف : يا قلب اتد
فيجيب الدمع والماضي الجريح
لم عدنا ليت أنا لم نعد

* * *

لم عدنا أو لم نطو الغرام
وفرغنا من حنين وألم
ورضيها بسكون وسلام
واتهينا لفراغ كالعدم

* * *

أيها الوكر إذا طار الأليف
لا يرى الآخر معنى للسماء
ويرى الأيام صفراً كالخريف
ناتحات كرياح الصحراء

* * *

آه مما صنع الدهر بنا
أو هذا الطلل العابر أنت
والخيال المطرق الرأس أنا
شد ما بتنا على الضنك وبنت

* * *

أين ناديك وأين السمر
أين أهوك بساطاً وندامى

كلما أرسلت عيني تنظر
وثب السمع إلى عيني وغاما

موطن الحسن ثوى فيه السأم
وسرت أنفاسه في جـوده
وأناخ الليل فيه وجثم
وجرت أشباحه في بهوه

والبلى أبصرته رأى العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ! يا ويحك تبدو في مكان
كل شيء فيه حتى لا يموت

كل شيء من سرور وحزن
والليالي من بهيج وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن
وخطى الوحدة فوق الدرج

ركنى الحانى ومغناى الشفيق
وظلال الخلد للمانى الطليح
علم الله لقد طال الطريق
وأنا جئتكم كما أستريح

* * *

وعلى بابك ألقى جمعيتى
كغريب آب من وادى المحن
فيك كف الله عنى غريبتى
ورسا رحلى على أرض الوطن

* * *

وطنى أنت ! ولكنى طريد
أبدى التنى فى عالم بؤسى
فاذا عدت فللنجوى أعود
ثم ، أمضى بعد ما أفرغ كأسى
وبالرغم من روعة هذا المذهب فى طرائق التعبير الشعرى ،
فإنه لم يرق بالإبداهة لأنصار الشعر التقليدى فى أدبنا المعاصر على
نحو ما رأيناه لا يروق لأنصار المذهب الكلاسيكى فى الغرب .
فمنذ عهد قريب كتب الشاعر عزيز أباطة مقدمة لـ « ديوان » أصداء

الحرية ، للأستاذ عبد الله شمس الدين امتدح فيها الصياغة التقليدية لتلك الأصدااء وانتقد في عتف التعبيرات الجديدة في شعرنا المعاصر ، وضرب لها الأمثال في قولهم «الأنين المشنوق» ، والحزن الراقص ، و «الصمت المقمر» ، والشمس المحرقة ، و «اللانهاية الخرساء» ، دون أن يبين أساس نقده ، مع العلم بأنه إذا كان هذا النقد مبنيًا على أساس فلسفة الشعر فإنه مردود بما أوضحناه من أن الشاعر قد يجد في نفسه حالات نفسية عميقة مركبة لا سبيل إلى التعبير عنها غير سبيل الرمز والإيحاء ، وأما إذا كان النقد مستنداً إلى أساس لغوي فإننا نراه أيضاً مردوداً ؛ لأن الرمزية في التشبيهات والمجازات والاستعارات لا تعتبر خرقاً لأصول اللغة ، بل ولا لعلم البيان العربي التقليدي ذاته ، وذلك لأنها تقوم في الرمزية على علاقة بين المشبه والمشبّه به ، ولكن العلاقة دنا لم تعد في الشكل الخارجي بل في الوقع النفسي لطرفي التشبيه حتى ولو كان هذان الطرفان يتبعيان إلى مجالين مختلفين من مجالات الحواس كأن يكون أحدهما من مجال المرئيات والآخر من مجال المسموعات أو من مجال المشموم مادام كل منهما ينتهي إلى صفحة النفس ويؤثر فيها تأثيراً متشابهاً هو أساس المجاز ، فالسكون مثلاً ، من مجال السمع وأشعة الشمس من مجال البصر ،

ولكن السكون قد يشير اطمئنانا وبهجة في النفس يشبهان ما يشيره
فها ضوء الشمس ، وعندئذ يحق للشاعر أن يصف هذا السكون
بأنه مشمس بجامع وحدة الوقع النفسى دون أن يكون فى عمله
هذا خروج على أصول اللغة أو أصول البيان . وإذن فالرمزية
من الناحية اللغوية إنما تستند إلى أصل ثابت فى لغتنا وفى لغات
العالم كافة ، بل إلى الأصل الذى أثرت بفضله جميع اللغات واكتسبت
وسائل جديدة للتعبير بدل الاكتفاء بالوسائل القديمة البالية ،
وأصدق من نقد الشاعر (عزيز أباطة) وأدق حسا وأكثر
اعتدالا ذلك النقد الذى وجهه الراحل عبد الرحمن شكرى إلى
الرمزية فى إحدى مقالاته بمجلة « أبولو » عندما رأى شعراء
تلك الجماعة يسرفون أحيانا فى الصور الرمزية على نحو يصيب
تلك الصور بالتناقض حيناً وبالتزاحم حيناً آخر مما يضر بالرؤية
الشعرية على نحو ما يسىء النبات بعضه إلى بعض إذا ازدحم
فى بقعة محدودة من الأرض .

وثبت نقد آخر يوجه معظم النقاد العالميين أحيانا إلى
الرمزية : وهو الغموض المسرف الذى يستحيل معه الرمز إلى لغز
وإن كان مثل هذا النقد يخضع للنسبية إلى حد بعيد ، فنحن قد
نحس بالغموض الكثيف مثلا فى عدد من قصائد مالارميه

وتليذه الكبير « پول فاليرى » ، ولكننا نرى النقاد يختلفون
أحياناً كثيرة اختلافاً بينا حول بعض القصائد لهذين الشاعرين
الكبيرين ، ونستطيع أن نضرب مثلاً لذلك بقصيدة شهيرة
« لما لارميه » ، عنوانها « البعث » ، حيث يقول :

« لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن .
الشتاء الضاحى .

وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم .
يتمطى العجز فى ثأوب طويل

* * *

إن شفقاً أبيض يبرد تحت جمعتى .
التي تعصبهما حلقة من حديد وكأنها قبر قديم .
وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل .
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له
ثم آخر منهوك العصب بعطر الأشجار .
وأحفر برأسى قبراً لحدى .
وأعض الأرض الساخنة التي تنبت الترجس .

* * *

وأغوص منتظراً أن ينهض عنى الممل .

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ .
حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس .

ففي هذه القصيدة يرى بعض النقاد أن الشاعر قد بلغ في رمزيته حد الغموض الكشيف الذي استحال فيه الرمز لغزا وبعدت المسافة على الإيحاء القريب المدخل وذلك بينما يرى نقاد آخرون أن القصيدة لا غموض فيها بالرغم مما يبدو من أنه يعكس فيها الأوضاع ويقلب المواضع . إذ بطول التأمل فيها لا نلبث أن نحس بأن الشاعر قد نجح نجاحا رائعا في خلق ذلك الجو النفسى الذى يشيع فى روحه ويود أن ينقله إلينا أو يوحى به وهو جو الملل المتجانس مع جو الشتاء حتى ليأوح له ذلك الشتاء ضاحيا ، بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه قبرا لأحلامه وبعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس ، وعلى الرغم من كل ذلك لا يفقد الشاعر أملة ، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام والعصافير ترفرف فى ضوء الشمس ولعله الربيع الناهض . ولعلها القدرة تثب مكان العجز المتمطى .

* * *

وهكذا ، نخلص إلى أنه وإن تكن قد نهضت مذاهب جديدة تعارض الرومانسية، إلا أن هذه المذاهب مجتمعة ومتفرقة لم تستطع

أن تنزع عن الشعر الغنائى طابعه الوجدانى الذى يعتبر من صميم جوهره ، فالشعر لا بد أن يظل وجدانيا ، وإن تسكن الرمزية قد نجحت نجاحا نهائيا فى أن تغير من طرائق التعبير الشعرى وأن تحل الرمز والإيحاء محل التقرير والإفصاح .

وأما الوجدان الذى يصدر عنه الشعر الغنائى فقد نجحت معارك الحياة والتيارات الوطنية والقومية والفلسفات الواقعية الاشتراكية فى أن تحوله من وجدان ذاتى كما قلنا إلى وجدان جماعى . ولا نريد أن نتعقب هذا التحول فى الآداب العالمية بل نكتفى بأن نتعقبه فى شعرنا العربى المعاصر الذى أخذ يتأثر منذ مطلع هذا القرن بأبلغ التأثير بتيارات الفكر ومذاهب الأدب والفن العالمية من الوجدان الذاتى إلى الوجدان الجماعى . لقد كان شعراؤنا التقليديون ينظمون بلا ريب عن أحداثنا الوطنية والاجتماعية الكبرى ولكننا قلنا كنا نحس فى شعرهم بارتباط وجدانهم بتلك الأحداث وانفعاله بها على نحو يميز شاعرا عن آخر بحكم أن هذا الانفعال يتخذ ألوانا متباينة بتباين الأمزجة الفردية ، بل لانهس بموقف خاص يتخذه الشاعر من تلك الأحداث أو رأى يلتزم به إزاءها ، فكان شعرهم أقرب إلى الصحافة المجردة منه إلى الأدب المنفعل الدائم الحياة وكانت هذه الحقيقة

الغامضة من بين الأسباب الرئيسية التي حملت مدارس التجديد المتعاقبة على نقد الشعر التقليدي الذي لا يحسون فيه بشخصية الشاعر المتميزة ولون روحه وطريقة انفعاله ، ومن هنا نشأت الدعوة إلى شعر الوجدان ولكنه لما كان الوعي السياسي والاجتماعي لم يستيقظ بعد اليقظة الكاملة ويتغلغل في النفوس حتى ينزل منها منزلة الإيمان المحرك وكانت ظروف الحياة العامة لا تسمح بظهور الوجدان الجماعي الذي يربط الفرد بالمجتمع . ويرد جانباً من شقائه إلى فساد هذا المجتمع أو صلاحه ، لأن مثل هذا الاتجاه لم يكن يرضى عنه أو يجيزه الحكام وذوو السلطان باعتبارهم مسئولين عن هذا المجتمع - فقد اتخذت الدعوة إلى شعر الوجدان وجهة الوجدان الذاتي الذي يتغنى فيه الشاعر بآلامه وآماله أو يهرب منها إلى مباحج الطبيعة مرجعاً سعادته أو شقاه إلى ذاته وإلى ظروف حياته الخاصة أو إلى القضاء والقدر الذي يكنى له الشاعر باسم الزمان ، غير مدرك أنه لا ينفرد بهذا الشفاء ؛ لأنه عام يكاد يشمل المجتمع كله أو ، على الأقل ، أن جانباً كبيراً من أسبابه يرجع إلى الأوضاع الفاسدة في هذا المجتمع .

وعلى أية حال فقد أحدثت دعوات التجديد أثرها وغيّرت الاتجاه العام أو الاتجاه الغالب في شعرنا المعاصر ؛ فظهرت

شخصية الشاعر في شعره ، وظهر لون روحه وطريقة اتفعاله
المتميزة بأحداث حياته الخاصة ، وعلى هذا النحو رأينا شعر الروح
المرحة المقبلة على الحياة عند على محمود طه . والروح النارية
المتفجرة عند إبراهيم ناجي . والانطوائية المتأملّة عند حسن
كامل الصيرفي . والثائرة المتمردة عند أبي القاسم الشابي .

ومع ذلك استطاعت بعض الأحداث الكبرى في مصر
وفي العالم العربي كله أن تهز الوجدان الجماعي عند بعض الشعراء
وأن تثير هذا الوجدان فأخذوا يتحدثون عن أفراحهم
أو أتراحهم الناجمة عن تلك الأحداث الجسام ،

ولقد كانت خيبة الأمل التي أصابت العالم العربي في أعقاب
الحرب العالمية الأولى عندما رأوا الحلفاء يغدرون بهم بعد أن
ضلّوهم وحملوهم على الاشتراك معهم في الحرب والاكتواء
بذاتها على أمل أن يمنحوا الاستقلال عند انتهائها ؛ وإذا بالحلفاء
يتذكرون لكل وعودهم ويقررون اقتسام العالم العربي فيما بينهم،
فكانت خيبة الأمل هذه مصدرا لقصيدة رائعة ؛ عبر فيها الشاعر
مikhail نعيم عن مبلغ الحزن والأسى الذي أصابه كفرد
من أبناء الشعب العربي . وكانت هذه القصيدة من أروع شعر
الوجدان الجماعي في أدبنا العربي المعاصر . وهي قصيدة « أخى »
التي يقول فيها .

أخى إن ضج بعد الحرب غربى بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا. وعظم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلى بقلب خاشع دامى
لنبيك حظ موتانا .

أخى إن عاد بعد الحرب جندى لأوطانه
وألقي جسمه المنهوك فى أحضان خللاته
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلانا .
لأن الجوع لم يترك لنا صحبا تناجيهم
سوى أشباح موتانا .

أخى إن عاد يحرث أرضه الفلاح أو يزرع
ويبنى بعد طول الهجر كوخاً هذه المدفع
فقد جفت سبواقينا وهد الذل مأوانا
ولم يترك لنا الأعداء غرساً فى أراضينا
سوى أجياف موتانا .

أخى قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو أردنا نحن بما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغى لشكوانا
بل اتبعنى لنحضر خندقا بالرفش والمعول
نوارى فيه موتانا .

أخى من نحن لا وطن ولا أهل ولا جار
إذا نمنا إذا قمنا زدانا الحزى والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهاى الرفش واتبعنى لنحضر خندقا آخر
نوارى فيه أحيانا .

وكما أن شعر الوجدان الذاتى لم يكن بد من أن يتخذ لون
الروح المتميزة لكل شاعر . وتتنوع نغماته بتنوع المزاج الفردى
ونوع الثقافة وظروف الحياة الخاصة والعامة ، فإن شعر الوجدان
الجماعى لم يكن بد هو الآخر من أن تتنوع نغماته وتتعدد ألوانه ،
ونحن هنا إزاء قصيدة نعيمه لا نحس بثورة صاخبة متمردة ،
ولا بنغمات خطابية مجلجلة ، بل نحس بنغمات هامسة يسكبها الشاعر

العربي في أذن أخيه العربي ؛ ليعبر بها عن حزنه وأسائه في روح هادئة تكاد تكون صوفية من شدة الألم ، ولكنها مع ذلك روح قوية نافذة تستثير النفس وتهز أعماق الوجدان الجماعي للشعب العربي كله . فالشاعر منفعل بأحداث مجتمعه الكبرى وما نزل به من محن وآلام - لا في محاربة من ناصبهم العداء فعلاً فحسب - بل وفي مجالدة أصدقاء الأمس المخادعين وأعداء اليوم من أولئك الخلفاء الغادرين الذين لم يكادوا يفرغون من حربهم الطاحنة ويتصرفون فيها حتى وجهوا نيرانهم إلى العرب الأوفياء ؛ ليخمدوا ثوراتهم ويفرضوا عليهم استعمارهم البغيض وسيطرتهم الخائفة .

والظاهر أن هذه القصيدة الرائعة قد استهوت بوزنها ونغماتها الموسيقية ومضمونها الجماعي أفئدة الأجيال التالية من شعرائنا الشبان ، وربما كانت حماسي لها في مطلع حياتي الأدبية ونضالي الحار في سبيل كل ما سمعته عنده بالآداب المهموس وتفضيلي له على الأدب الخطابي التقليدي أثر في لفت أنظار شبابنا الشعراء إليها . فبين أشعار الأستاذ مختار الوكيل نلتقي بقصيدة من الوزن نفسه ومن القافية نفسها التي اختارها نعيمه للقطوعة الأخيرة من قصيدته وفيها يوجه الوكيل الخطاب أيضاً بلفظة أخى حيث يقول :

أخى قد شاء رب الكون أن يجمع قلوبنا .
فأسكتنا بواد قاض بالخيرات ألوانا .
وأجرى بيننا نهراً براح الخلد أحيانا .
وأهدانا من الألسن ما نزل قرآنا .
ووجدنا على الأيام وجداناً وإيماناً .
وأنزل في جوائننا هدى يغزو طوايانا .

ومن الواضح أن هذه القصيدة تصدر أيضاً عن الوجدان الجماعى ، أو هى على الأصح تحاول أن تجلى أسس هذا الوجدان الجماعى ، وهى بلا ريب لا توغل فى الوجدان كما توغل قصيدة نعيمة الرائعة ، فالأستاذ مختار الوكيل غير منفعل فيها بأحداث معينة حتى أننا لا نحس فيها بعاطفية متقدمة كعاطفية نعيمة . ومع ذلك فالقصيدة تدخل بلا ريب فى شعر الوجدان الجماعى بحكم ما نستشعره فيها من بهجة بعناصر الوحدة التى تجمع بيننا وتوحد قلوبنا وتساهم فى التقريب بين ألوان روحنا .

ويمضى الزمن ويقوى الوعى الجماعى وتتسع آفاقه فلا يعود وجداننا الجماعى قاصراً على وطننا المحلى ، بل يمتد إلى قوميتنا العربية العامة ، ومن جهة أخرى لا يظل هذا الوجدان الجماعى قاصراً على الناحية السياسية فى قضايانا الوطنية أو القومية ، بل

يُمتد أحياناً إلى حياتنا كلها فيشمل النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وبخاصة بعد أن أخذنا نحل قضايانا الوطنية والقومية تبعاً مع الدول الاستعمارية ، ونحقق استقلالنا السياسي دولة بعد أخرى ، ونحرر سياستنا الخارجية من كل تبعية للغير ، ونقف في المجال الدولي هذا الموقف الحيادي المشرف الذي ترتضيه الشعوب العربية كلها وتعز به .

وفي خلال هذا الشوط الطويل الشاق الذي قطعناه كان الوجدان الجماعي يطغى شيئاً فشيئاً على الوجدان الذاتي ، وظهر بيننا شعراء أقوياء أخذوا يغذون هذا الوجدان الجديد النامي حيناً ، ويهاجمون الذاتي المنطوي أو الهارب هجوماً عنيفاً على نحو ما قال شاعر شاب في قصيدة سماها « إلى الشاعر التائه » ،

ما لعينك تدسمان . وعيناي تموجان ثورة ووميضاً .

ما لقلبي وأنت قلبك راض يطلب النور والفضاء العريضاً .

ما لروحي تكاد تقتل جسمي فتراه العيون جسماً مريضاً .

ما لمثلي يرى الليالي سوداً ويرى مثلك الليالي بيضاً .

ما لشعري طغى الجنون عليه . أم ترى أنت لا تراه قريضاً .

* * *

أنت تملو إلى النجوم إلى الزهر إلى الطير حينما يتغنى .
ربة الخمر باركتك فغنيت هراء ورحلت تسأل دنا .
في سماء الخيال ضم جناحيك تقع بيننا فتصبح منا .
دع جمال الخيال وادخل كهوفاً للبلالين وارو للكون عنا .
إنما الفن دمة ولهب ليس هذا الخيال واليه فناً .



قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال وآهة مكتومه .
وعيون قد أغمضت ونخور أطلقوه فراح يندري سمومه .
وجيوش من الخداع تمشيها أكف لغاية مرسومه .
وأكف هي المتابع للال أضاعت سنينها محرومة .
دع جمال الخيال وادخل كهوفاً للبلالين وارو للكون عنا .
إنما الفن دمة ولهب . ليس هذا الخيال واليه فناً .



وبعد قيام ثورتنا الأخيرة وتحقيق الكثير من أهدافنا
الكبرى التي كان شعراؤنا الشبان الثائرون يستنفرون الشعب حتى
ينهض لتحقيقها ، لم يعد هناك لهذا الاستنفار العنيف نحو الثورة
داع وإن ظل الوجدان الجماعي مع ذلك منبعاً يستقي منه جيلنا
الحاضر إلهامه ومضمونه الشعري وهو مضمون متفاوت قد يكون

حديثا عن أمجاد الماضي وبطولات الجهاد ، أو دعوة لمواصلة اليقظة
والحرص على مكاسب الثورة .

وقد ينضح الوجدان الجماعي عن ابتهاج وتفاؤل بما حقق شعبنا
من انتصارات على نحو ما نجد في قصيدة أغاني إفريقية من ديوان
محمد مفتاح الفيتوري وهي التي يستلها بقوله :

يا أخى فى الشرق فى كل سكن	يا أخى فى الأرض فى كل وطن
أنا أدعوك فهل تعرفنى	يا أنا أعرفه رغم المحن
لأتى مزقت أكفان الدجى	لأتى هدمت جدران الوهن
لم أعد مقبرة تحكى البلى	لم أعد ساقية تبكى الدمن
لم أعد عبد قيودى لم أعد	عبد ماضى هرم عبد وثن
أنا حى خالد رغم الردى	أنا حر رغم قضبان الزمن
فاستمع لى استمع لى	

إنما الجيفة صماء الأذن

ومنها يقول :

الملايين أفاقت من كراها

ما تراها .. ملا الأفق صداها

خرجت تبحث عن تاريخها

بعد أن تاهت على الأرض وتاهها

حملت أفوسها وانحدرت
من روايتها وأغوار قراها
فانظر الإصرار في أعينها
وصياح البعث يحتاج الجباها
يا أخى فى كل أرض عربت
من ضيائها وتغطت بدجاها
يا أخى فى كل أرض وجعت
شفتاها واكفهرت مقلتاها
قسم تحرر من توابيت الآسى
لست أعجوبتها أو موميها
انطلق فوق ضحاها ومساها
يا أخى قد أصبح الشعب إلها

هذا ولقد اقتضى المضمون الشعرى الجديد التابع من الوجدان
الجماعى أن يلجأ الشعراء إلى صور وقوالب جديدة يصبون فيها
وجدانهم الجماعى وبخاصة بعد أن تغيرت الظروف بعد الثورة ،
ولم يعد هناك مجال مستمر للاستنفار الثورى العنيف الذى يلائمه
القالب الغنائى التقليدى فى شعرنا العربى فرأينا الكثيرين من
شعرائنا الجدد يلجأون إلى قالب القصة الصغيرة الساذجة حينما

وقالب الحوار الدرامى السريع حيناً ، ولما كانت مثل هذه القوالب لا تستدعى بالضرورة وحدة البيت الشعرى كوحدة للموسيقى الشعرية ، بل يقضى الحوار بتجزئة البيت الواحد إلى تفاعيل وفصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار فقد أقدم شعراؤنا على تغيير الصورة مجازاة لتغيير المضمون وتغيير طريقة تصميم القصيدة وبنائها الهندسى .

الصورة الجديدة للشعر :

والواقع أن الصورة الجديدة للقصيدة العربية المعاصرة لم تدفع إليها نزوة طارئة أو مجرد الرغبة فى التجديد ، بل جاءت لتحول عميق فى ثقافتنا الفكرية والفنية ، ذلك لأنه ما من شك فى أن فلسفة ثورتنا الجديدة قد وجهت جيلنا الجديد الناهض نحو الواقعية الاشتراكية وهى واقعية تنفر من الذاتية الرومانسية وتجنح إلى الجماعية ، أى إلى استقاء التجارب الشعرية من مشكلات المجتمع ومواطن ضعفه وقوته وأفراحه وآلامه ، لما كان الشعر الفنائى أى شعر القصائد لا يمكن أن يكون بطبيعته إلا شعراً وجدانياً أى شعراً تلونه عاطفة الشاعر المنفعلة بتجارب الشعب كما قد تشكله أحياناً فلسفة الشاعر فى الحياة ووجهة نظره

والمذهب الاجتماعي الذي يدين به ، فقد كان حتماً على هذا الشعر أن يكون لكل قصيدة منه موضوع يتخذ صورة القصة ولكنها قصة لا يمكن أن تصبح واقعية خالصة ، بل لابد أن تمتزج بوجودان الشاعر الذي يعطيها طابع الشاعرية ، كما أنها لا تركز على التفاصيل التي تركز عليها عادة القصة النثرية ولا على التسلسل المنطقي المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات وملاحمها النفسية بقدر ما تركز على إبراز انفعال الشاعر بهذه القصة وما تثيره في نفسه من شتى العواطف حتى لكأنها تعبير من الشاعر عن الانطباعات التي أحدثتها في نفسه ، وإذا كان الشاعر لابد أن يحيطنا علماً بأحداث تلك القصة وبالصورة العامة لشخصياتها فإنه يقتصر عادة على الإشارة السريعة واللمحة الخاطفة الموحية ، حتى لا يصاب شعره بالنثرية ، وحتى لا يطغى عنصر القصة على عنصر الوجدان الذي سيظل أبداً الطابع المميز للشاعرية .

ولعلنا نستطيع أن نلحظ هذه الصورة الجديدة للقصيدة العربية المعاصرة في قصيدة كتبها أخيراً الشاعرة الوجدانية السيدة ملك عبد العزيز . وهي لم تكتبها مجازاة للتيار الجديد لأنها شاعرة لا تقول الشعر إلا تنفيساً عن وجدانها الذاتي وهي أبعد ما تكون عن أن تحترف الشعر أو تتنقل مع تياراته ، وإنما

تقوله عندما يفعل وجدانها وتشعر بحاجة ملحة إلى قوله ، وقد
انفعلت لما أذاعته صحفنا عن قصة البطل الشاب د جواد حسنى
زين العابدين ، أثناء معركة بورسعيد الخالدة ، وما كان من سفره
إلى ساحة القتال على رأس فريق من زملائه الفدائيين ، ثم إحاطة
العدو بهم ورفضه أن يتراجع مع زملائه مؤثراً الموت على
الهزيمة ثم وقوعه أسيراً في يد الجند الفرنسيين وسجنه فى غرفة
ضيقة بمسكرهم عند شاطئ البحر على الرغم من الدماء التى كانت
تزف من جراحه ، وقد اتخذ من هذه الدماء مداداً سجل به على
جدران الغرفة بعض أحداث قصته البطولية الرائعة ، وفى النهاية
تظاهروا بأنهم قد قرروا الإفراج عنه بعد أن أوقف القتال
ولكنه لم يكذب يخرج ويسير بضع خطوات على الشاطئ متعثراً
نازف الدم حتى أطلقوا عليه الرصاص غدرأ من خلف وألقوا
بحشته إلى البحر ، وقد انفعلت الشاعرة بهذه القصة أيما انفعال ،
وزادها شجناً أن رأت فيه صورة لأحد أبنائها وأثار الانفعال
طاقنها التصويرية فخيّل إليها أنها قد دخلت إلى غرفة سجن البطل
ورأت الكلمات المسطرة على جدرانها بدمه ، وجسم خيالها هذه
الرؤية الشعرية المؤثرة فخيّل إليها أن هذه الدماء قد أنبتت شجرة
خضراء رمزاً للحياة المطمئنة التى يرونها دم الشهداء ، ثم عاد

خيالها إلى قصة البطولة كلها وما تعاقب فيها من أحداث تصورها
بخطوط سريعة عميقة وتسبغ على اللوحة القصصية كلها فيضاً من
مشاعرها كشاعرة وكإنسانة وكأم ولكن دون أن تلتزم في عرض
هذه القصة وتسلسلها إلا منطق مشاعرها ، فهي تبدأ القصيدة
برؤية شعرية داخل غرفة سجن البطل ثم تنتقل إلى القصة وتعود
في النهاية إلى تصوير شجرة الحياة التي صور لها خيالها أنها قد
انبعثت وأينعت وأورقت بفضل ماغذاها به بطلها من دم ذكي
(راجع القصيدة في ديوان « أغاني الصبا » للشاعرة نثار
المعارف بالقاهرة) .

فهذه قصيدة ذات موضوع هو قصة البطل « جواد حسنى
زين العابدين » في معركة استشهاده ، وبفضل وحدة الموضوع
حققت القصيدة تلك الوحدة العضوية التي نادى بها رواد التجديد
في شعرنا العربى المعاصر منذ أوائل هذا القرن ولم يستطيعوا
تحقيقها في شعر الوجدان الخالص والخواطر المتناثرة ، فظل
ترتيب الأبيات في القصيدة وتسلسلها قابلاً للتقديم والتأخير دون
أن يضطرب بناؤها ، أما في هذه القصيدة فنرى وحدة الموضوع
تمكن الشاعرة من أن تحقق هذه الوحدة العضوية تحقيقاً رائعاً


وان اختلفت تلك الوحدة فى القصيدة عنها فى القصة النثرية التى لا بد أن تخضع للمنطق الموضوعى الصارم ، بينما القصيد لا يخضع ولا يمكن أن يخضع إلا لمنطق الشعور ، فالشاعرة تبدأ قصيدتها بروية شعرية لسجن البطل وإذا بهذه الروية تطلق العنان للعاطفة التى تحرك الخيال ، فتعود الشاعرة إلى القصة كلها بحلقاتها المتتابعة لا لتفصل تلك الحلقات ولكن لتعبر عما تثيره كل حلقة فى وجدانها من انفعال عاطفى إنسانى زاهر حتى لكان القصيدة قد استحالت إلى وجدان خالص مع استفادتها من الموضوع فى تحقيق الوحدة العضوية التى يتكامل بها العمل الفنى ، ونجحت الشاعرة فى أن تعدى نفوسنا بالأحاسيس نفسها التى استشعرها وجدانها بفضل طاقتها التصورية القوية ، بل ونجحت فى أن تغمر أرواحنا بفيض من مشاعر الأسى المتأسى الرفيع ، ومن الإنسانية الشجاعة المستبسله .

وأما من الناحية الموسيقية فالقصيدة مستقيمة النغم المبني على تفعيلة الرجز دون تقييد بوحدة البيت الموسيقية تلك الوحدة التى لا نشعر بلزومها إلا فى شعر الخطابة والمحافل أو شعر الوجدان الخالص أحيانا ، وأما الوجدان المختلط بموضوعه والمصوب فى تضاعيف القصة فوحدة الموسيقية هى القصيدة

كلها ، ومع ذلك حرصت الشاعرة على أن تقسم هذه الوحدة الموسيقية الطويلة إلى وحدات تكاد تحسكى الحركات المتتابعة في السيمفونية الموسيقية ، وقد جزأت هذه الوحدات الموسيقية وفقاً لأجزاء القصة ومراحلها المتتابعة كما تجزأ السيمفونية سواء بسواء وفقاً للبدول العاطفي لكل حركة من حركاتها .



المضمون والصورة

ضوء التطور التاريخي لنظرية الشعر نستطيع أن ننظر  على الآن في مقومات هذا الفن . وهي في مجموعها لا يمكن أن تخرج عن المضمون والصورة ، أى عن المادة الأولية التي يصبها الشاعر في قصيده . والصورة التي يبنى بها قصيده . والبحث في المضمون الشعري يعتبر من المباحث الجديدة ، إذ أن النقد التقليدي والتاريخ الأدبي المتوارث كانا يبحثان دائما ، في أغراض الشعر وأهدافه أكثر مما يبحثان في مضمونه . فالعرب القدماء مثلا ، كانوا يقسمون الشعر بحسب أغراضه فيجعلونه مدحا وهجاء وغزلا ورثاء ووصفا وحامسا وما إليها ، دون عناية كبيرة بالمضمون الذي يصبه الشاعر في كل من هذه الأغراض حتى رأيانهم يقولون مثلا . إن المدح ثناء على الحمى والرتاء ثناء على الميت ، دون مناقشة لطبيعة المضمون الذي يجب أن يصبه الشاعر في قصيدة الرثاء . وهل يحسن أن يكون هذا المضمون تفجعا على الميت وحزنا لوفاته أو مدحا له وتسجيلا لفضائله وتفلسفا سطحيا حول الموت والحياة والقضاء والقدر ، أو مزجا بين كل هذه العناصر أو تغليبا لإحداها على الأخرى .

وباستطاعتنا أن نعثر على تقسيمات مماثلة في آداب الأمم
الأخرى القديمة ، مثل أدب اليونان حيث نرى شعره الغنائي
ينقسم أحيانا بحسب صورته الموسيقية ، فيكون منه شعر الـ Elegie
ومنه شعر الإيامب اللذين يتميزان بالتركيب الموسيقي لا بالغرض
الشعري . كما نجد تقسيما آخر يقوم على الأغراض ، فهناك أناشيد
النصر وأغاني الزواج والأفراح وأغاني الرعاة والريفيات
وما إليها .

ولكن ظهور علم الجمال وفلسفته في العصور الحديثة أخذ يربط
بين الشعر وغيره من الفنون الجمالية ويخضعها كلها لفلسفات
جمالية مختلفة ، ويحاول أن يرسم لكل فن مجالات خاصة
حينئذ آخر ، كما يبحث في مضمون كل فن وصوره .

ففي العصور القديمة كان الاعتقاد السائد أن الأشياء الجميلة
وحدها هي التي تصلح لأن تكون مصدرا للإلهام الشعري
بل ومصدرا للفنون الجميلة كافة ، ولكن التفكير الحديث أخذ
يخلخل هذه النظرية فيرى أن الأشياء القبيحة قد تصلح هي الأخرى
لأن تكون موضوعا للفن الجميل ، وأتينا قد نطرب لرؤية هذه
الأشياء القبيحة مصورة أو معبرا عنها بأحد تلك الفنون ،
مع أننا لانطرب ، بل ولا نرتاح لرؤيتها في الطبيعة على نحو ما نطرب

مثلا ، لرؤية لوحة زيتية تصور رجلا فقيرا مريضا ملقى على قارعة الطريق ، فتطرب باللوحة وإن كنا تنفر من مشاهدة موضوعها على الطبيعة، وفي تفسير ذلك يختلف المفكرون . فمنهم من يرجع طربنا إلى مهارة المصور ، ومنهم من يرجعه إلى ما يضيفه المصور على موضوعه من ذات نفسه ومن قوة التعبير المثير ، ومنهم من يجمع بين الأمرين . ولعلنا نجد أمثلة كثيرة على ذلك في شعر الهجاء الذى ازدهر عند الشعراء القدامى من عرب وغير عرب، فهو شعر يصور القبح ومع ذلك تطرب له ، ونعجب به . وعند شعراء النقائض وكبار الهجائيين العرب من أمثال الخطيب وابن الرومي شواهد لا تعد لهذا الشعر الجميل الذى يصور القبايح.

مجايلات الفنون :

ونمر من هذه القضية التى يلوح أنها قد حلت واستقر رأى فيها على أن الفنون الجميلة قد تصور الجمال والقبح على السواء — إلى قضية أخرى تبدو أكثر جدة وطرافة ، وهى القضية التى أثارها الناقد الألمانى الكبير لسنج Lessing فى القرن الماضى، ونعنى بها نظرية المجالات الفنية، وهل يحسن أن يقتصر كل فن جميل على إحداها خضوعا لطبيعته ووسائل تعبيره، أم أن المجالات كافة

مفتوحة ، ويحسن أن تظل مفتوحة للفنون كلها ولوسائل
تعبيرها المتباينة .

ولقد اختار لسنج لبحثه هذا مجالا مواتيا هو مجال الوصف؛
لينظر إلى أى مدى تستطيع الفنون المختلفة أن تتسابق في مجاله ،
وقد أثار هذا البحث في نفسه قراءته لوصف الشاعر فرجيل
في إنيادة الرومان ، للعذاب الذى أنزلته الآلهة بالكاهن لاوكون
الذى خان أسرارها ، فأرسلت إليه أسرابا من الأفاعى التى طوقته
هو وأرلاده وعصرتهم عصرا ، أنزل بهم أقصى العذاب. ورأى
لسنج إلى جوار هذا الوصف الشعري المثير لمأساة لاوكون عدة
تماثيل تجسم هذا الكاهن وأولاده بين أحضانهم، والأفاعى تلتف
بهم وتعتصرهم وقد ارتسمت على ملاحظهم آلام عذابها المميت ،
فأخذ هذا الناقد الكبير يعقد المقارنات بين قوة تعبير الوصف
الشعري والفن التشكيلي ليستطرد بعد ذلك إلى البحث في مجالات
الفنون عامة ، وهل يحسن أن يتخير كل منها مجاله أم يدلف
إلى كل المجالات . وقد دون كل هذه المقارنات في كتابه النقدي
الشهير المسمى « لاوكون » .

والنتيجة الصلبة التى نخرج بها من مطالعة كتاب « لاوكون » ،
لـ « لسنج » وتحليله : هى قوله إن للفن التشكيلي لمحة في المكان ،

وأما الفن الشعري فله لمحات في الزمن، بمعنى أن المصور أو النحات لا يستطيع أن يلتقط بفننه غير وضع واحد لموضوعه أى لوحة واحدة في المكان، أما الشاعر فيستطيع أن يصور بفننه عدة أوضاع متلاحقة للوصوف أى عدة لمحات في الزمن على نحو ما نشاهد مصورا أو نحاتا مثلاً، يرسم صورة أو ينحت تمثالاً لحصان في وضع معين، بينما نرى شاعراً مثل امرئ القيس يقدم لنا في بيت شعر واحد عدة أوضاع للحصان حيث يقول :

مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر معا . . . كجلود صخر حطه السيل من عل
إذ من المؤكد أن أى مصور أو نحات لا يستطيع أن يجمع في لوحة واحدة أو في تمثال واحد كل هذه الأوضاع التي يمكن أن يتخذها الحصان في كره وفره وإقباله وإدباره كجلود صخر ينحدر على سفح ربوة .

هذا وقد استغل ناقدنا المرحوم إبراهيم عبد القادر المازني نظرية « لسنج » هذه في دراسته لفن الوصف عند ابن الرومي في المقالات التي كتبها عنه وجمعت في كتابه « حصاد الهشيم » حيث أخذ يدل على فطنة ابن الرومي الفنية باختياره في الوصف الشعري المواضيع التي يحدقها هذا الفن ويبذ فيها غيره من الفنون، ونعني بها « مواضيع الحركة » ذات المراحل المتلاحقة

التي يستطيع الشعر وحده أن يصورها ويوحى بها في أضيق حيز،
وقد اختار المرحوم المازني للتدليل على ذلك وصف ابن الرومي
للخباز وهو يصنع الرقاق حيث قال :
ما أنس لا أنس خبازاً مررت به

يدحو الرقاقة وشك اللبح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في لجة الماء يلقى فيه بالحجر
ففي هذه الآيات الثلاثة استطاع ابن الرومي أن يصور صانع
الرقاق في أوضاعه المتلاحقة ، أي في لحات متتابعة في الزمن ، لافي
وضع مكاني محدد على نحو ما تستطيع عادة الفنون التشكيلية .

وارتكازاً على هذا التمييز البادى الوجهة حاول « لسنج »
في كتابه أن يحدد مجالات الفنون المختلفة ويفصل بينها بحيث
لا ينبغي أن يجازف فن منها بالخروج من مجاله إلى مجال آخر
يتخلف فيه . ولكن أساس البحث لم يلبث أن تغير ، فلم يعد
يجرى في تحديد المجالات الفنية بل في خصائص كل فن وممكناته
حتى داخل المجال الواحد ، فالفنون التشكيلية مثلاً تستطيع أن
تنتقط لحظة في المكان لتصورها ، كما يستطيع فن الشعر أن يلتقط
اللحظة نفسها ومع ذلك يختلف مضمون أحدهما عن مضمون

الآخر ، وإذا كان تاريخ الشعر بخاصة والفنون عامة يوحى بأن كل فن قد حاول أن يقتصب خصائص الفن الآخر وإمكانياته حتى قيل — كما سبق أن أوضحنا — إن الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت ، فإن مضمون كل من الفنانين قد أخذ يتحدد بعد ذلك على نحو يلوح لنا اليوم حاسماً ، فالشاعر لم يعد يطمح إلى تجسيم الموصوفات كما كان يريد « البرناسيون » ، وأنصار الفن للفن، بل أخذ يحصر همه في أن يعبر عن وقع الموصوفات في نفسه وتفاعلها مع وجدانه وكأن الوصف قد صار ضرباً من شعر الوجدان لا ضرباً من المحاكاة الجمالية ، حتى ليلوح لنا أحياناً كثيرة أن الشاعر الحديث لا يلجأ إلى الوصف للتجسيد الحسى ، بل كمحك للوجدان وامتزاج بالطبيعة وتجاوب معها وانفعال بها قد يصل إلى حد الحلول الشعري ، أى إلى حد قناء الشاعر في الطبيعة وامتزاجه بها وخلع وجدانه عليها على نحو ما قال بودلير « إن الأشياء تفكر خلاي ، كما أفكر خلالها » ، ولعلنا نستطيع أن نجد مثلاً رائعاً لهذا الوصف الوجداني الذي يصل إلى حد الحلول الشعري في إحدى روائع أدبنا العربي الحديث وهي قصيدة « المساء » التي قالها شاعرنا الكبير خليل مطران

في صدر شبابه سنة ١٩٠٢ وهو مريض بمكس الاسكندرية
ومطلعها :

دائم ألم حسبت فيه شفائي
من صبرتي قضاغت برحائي

وفيه يقول :

إني ائت على التَّعِيلَةِ بالمانى في غربة قالوا تكون دوائى
إن يشف هذا الجسم طيب هوائها

أيلطف النيران طيب هواء
أو يمسك الحوباء حسن مقامها

هل تمسكة في البعد للحوباء
عبث طوائف في البلاد وعيلة

في علة منمأى لاستشفاء
متفرد بصبايتى متفرد بكآبتى متفرد بعنائى

شاك إلى البحر اضطراب خواطرى
فيجيبني برياحه الهوجاء

ثاو على صخر أصم ولت لي
قلبا كهندي الصخرة الصماء

يتتابها موج كوج مكارهى ويفتها كالسقم في أعضائى

والبحر خفاق الجوانب ضائق
كهدأ كصدري ساعة الإسماء
تغشى البرية ككرة وكأنها
صعدت إلى عيني من أحشائي
والأفق معتكراً قريح جفنه
يفضي على الغمرات والأقذاء

* * *

يا للغروب وما به من عبرة
أوَ ليس نزعاً للنهار وصرعة
للشمس بين جنازة الأضواء
أوَ ليس طمساً لليقين ومبعثاً
للشك بين غلائل الظلّائم
أوَ ليس محواً للوجود إلى مدى
ولإبادة معالم الأشياء
حتى يكون النور تجديداً لها
ويكون شبه البعث عود ذكاء

* * *

ولقد ذكرتك والنهار مُودّع
والقلب بين مهابة ورجاء

وخواطرى تبدو تجاه نواظرى
 كأنمى كدامية السحاب إزائى
 والدمع من جفنى يسيل مشعشعا
 بسنى الشعاع الغارب المترائى
 والشمس فى شفق يسيل نضاره
 فوق الحقيق على ذرى سوداء
 مرت خلال غمامتين تحدراً
 وتقطّرت كالدمعة الحمراء
 فكان آخر دمة للكون قد
 مُزِجت بأخر أدمى لرائى
 وكأننى آنستُ يومى زائلاً
 فرأيت فى المرآة كيف مسائى

* * *

فى هذه القصيدة يشكو الشاعر ألمه ويحن لحبيته ويصف
 مشاهد الطبيعة فى مكس الاسكندرية . ولكن الوصف عنده
 كشاعر حديث أبعد ما يكون عن الوصف الحسى الذى ألفناه
 فى شعرنا العربى القديم ؛ إذ أصبح ما يمكن أن نسميه بالوصف
 الوجدانى ، أى الوصف الذى يمتزج فيه الشاعر بالطبيعة ويتبادل

ولما ألوان وجدانه حتى لكأنه قد حلت به وحل بها ،
فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره . والصخرة
الصماء ينتابها موج كوج مكارهه ، والبحر خفاق الجوانب
ضائق كمدأ كصدر الشاعر ساعة الإيماء ، وكدره البرية صاعدة
إلى عينيه من الأحشاء ، والأفق معتكر قريح الجفن . وهو يرى
خواطره بعينه كدامية السحاب ، والدمع يسيل من جفنه
مشعشعا بسقى الشعاع الغارب ، والشمس في انحدارها الأخير
بين السحاب كأنها آخر دمة للكون تمتزج بدموع الشاعر
لثريه . ومن كل هذا تتكون المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه
وترى فيها الطبيعة نفسها وبذلك يتم التقابل بين الطبيعة والوجدان
ويبرز حتى في هذا المجال الطابع الوجداني الذي أصبح
— ونرجح أن يظل — الطابع الأساسي للشعر الغنائي كله من
حيث مضمونه .

الفكر والتأمل :

وإذا كان الشعر الغنائي في العصور القديمة والعصور الوسطى
قد عرف ما يسمى بشعر الفكرة وشعر الحكم وكتب منه الممتع
المركز الصافي الجوهر ، فإن هذا النوع من الشعر قد تطور

في العصور الحديثة من الفكر والفلسفة والحكمة إلى التأمل والاستبطان الذاتي ، فلم يعد الشعر الحديث يحفل بالفكرة في ذاتها ولا بالحكمة في ذاتها بل يحفل بتأمل الأفكار والحقائق تأملاً وجدانياً ، أى بالتعبير عن وقع هذه الحقائق والأفكار والحكم في النفس البشرية وتأثيره فيها عن طريق التأمل ، والنظر في تأثيرها في حياة الإنسان ومصيره وسعادته أو شقائه ، بحيث يمكن القول أن ما نسميه قديماً بشعر الفكرة قد أصبح من الواجب أن يصبح اليوم شعر التأمل الفكري وإلا رميناه بالجفاف والنثرية وفقاً لمدى بعده عن الطابع الوجداني الذي نسعى إلى تقريره كطابع حاسم للفن الشعري الذي لا تزال الإنسانية تنتجه حتى اليوم ، وهو فن اشعر الغنائي الذي طفا على وجه الزمن ولم يستطع موجه أن يبتلعه كما ابتلع من قبل شعر الملاحم وشعر التمثيليات ، وكان السبب الأساسي في الإفلات من طوفان الزمن هو إشباعه لحاجة إنسانية خالدة ما خلد الإنسان وهي الحاجة إلى التعبير عن الوجدان البشري .

وإذا كان شاعرنا خليل مطران قد كان له أكبر الفضل خلال نهضتنا الشعرية الحديثة في تطوير فن الوصف الشعري من الوصف الحسي إلى الوصف الوجداني مجازاة للتطور الإنساني العام ، فإن

شاعرنا الآخر عبد الرحمن شكرى قد كان له أكبر الفضل في تطوير
شعر الفكرة إلى شعر التأمل الوجداني والاستبطان الذاتي ،
فعبد الرحمن شكرى قد يلوح شعره — عند النظرة السطحية
الأولى — من شعر الفكرة والتفلسف، ولكننا عند إمعان النظر
فيه لا نلبث أن نتبين أنه قد تطور بهذا النوع من الشعر ، تطوراً
واسع المدى بأن أحاله من تفكير فلسفى إلى تأمل وجداني
واستبطان ذاتي وتعبير عن موقف النفس البشرية من الحقائق التي
نعلمها والحقائق التي نجعلها على السواء حتى ليصح ، بل يجب أن
نسمى شعره بشعر « التأمل الوجداني » ، على نحو ما سمينا فن
الوصف عند مطران بأنه هو الآخر فن الوصف الوجداني .
ولعلنا نستطيع أن نضع أيدينا على هذه الخاصية الفريدة في شعر
عبد الرحمن شكرى بالنظر في القصيدة التي يخاطب فيها المجهول
في الجزء الخامس من دواينه ص ٣١ حيث يقول :

يحوطنى منك بحر لست أعرفه

ومَهْمَةٌ لست أدري ما أقاصيه

أقضى حياتى بنفس لست أعرفها

وحولى الكون لم تدرك مجاله

يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني
لعل فيه ضياء الحق يديه
أخال أني غريب وهو لي سكن
خاب الغريب الذي يرجو تقاصيه
أوليت لي خطوةً تدحو مجاهله
وتكشف الستر عن خافي مساعيه
كان رُوحِيَّ عود أنت تحمكه
فأبسط يديك واطلق من أغانيه
والروح كالكون لا تبدو أسافله
عند اللبيب ولا تبدو أعاليه
وأكبر الظن أني هالك أبداً
شوقاً إليك ، وقلبي فيه ما فيه
من حسرة وإباء لست أملكه
يأبى لي العيش لم تدرك معانيه
وأنت في الكون من قاص ومقرب
قد استوى فيك قاصيه ودانيه
كأنني منك في نابٍ لمفترس
المرء يسعى ولغز العين يدميه

كم تجعل العين طفلا حار حائره
 ورب مطلب قد خاب باغيه
 لو النبال نبال القوس مصمية^{هـ}
 كنت ادريئت بسهم القوس ارميه
 او كان للسحر سهم نافذ ابدا^{هـ}
 لكان لي منه سهم صال رامي
 يا مصلي السيف قد قلت مضاربه
 ورامي السهم قد خابت مرامي
 قلبي يحدثني ألا يليق به
 رضى بجهل ذليل اللب يرضيه
 قد نار ثائر نفس عز مطلبها
 وطائر طائر لب في مراقبه
 كالنسر لا حاجب للشمس يحرقه
 ولا الصواعق والأرواح تثنيه
 وأنت كالليل والأفهام حائرة
 مثل العيون علاها منك داجيه
 ليل مهييب كوج البحر حنديه
 تكاد تسمع منه صوت طاميه

فليتهن خفافيش تلوح لها
مجاهل الحق خافيه وباده
بل ليت لي فكرة كالكون واسعة
أدحو بها الكون تبدو لي خوافيه
ليس الطموح إلى المجهول من سفة
ولا السمو إلى حق بمكروه
إن لم أنل منه ما أروى الغليل به
قد يحمد المرء ماء ليس يرويه
والقانعون بما قد دان ، عيشهم
موتٌ فإن هدوء القلب يُرديه
يا قلب يهنيك نبض كله حرق
إلى الغرائب مما عز ساميه
فالعيش حب لما استعصت مسالكه
تجارب المرء تدميه وتعليه
كم ليلة بها ولهان ذا أمل
لم يسئل قلبي أن غابت أمانيه
لعل خاطر فسكر طارق عرضاً
يدنو بما أنا طول العمر أبغيه

يوضح الغامض المستور عن فطن
وأفهم العيش تستهوى بواديه
هيات ما كشفت لي الحق خاطرة
ولم يجب لي سؤالاً ما ، أناديه

فهذه القصيدة وكثير من أمثالها من روائع شكرى قد تبدو
فكرية الطابع ولكنها في الحقيقة ليست من التفكير والتفلسف
في شيء ، بل هي تأمل وجداني خالص للمجهول ومعمياته ،
واستبطان ذاتي لوقع هذا المجهول وتلك المعميات في نفسه
البشرية المعذبة . وفي كل هذا ما يحيل شعره إلى شعر وجداني
رفيع يجمع بين التأمل الفكري والانفعال الوجداني والاستبطان
الذاتي على نحو ما أوضحنا في الجزء الأول من كتابنا عن الشعر
المصري بعد شوقي حيث اتخذنا من شعر عبد الرحمن شكرى كله
ومن خواطره الثرية ما أيدنا به نظرتنا إليه كرائد ضخيم من
رواد شعرنا العربي المعاصر الذي ماشى التطور العالمي ، إذ رأيناه
ينتقل بالشعر من ظاهر الحواس إلى باطن النفس البشرية ، ومن
التفكير الفلسفي إلى التأمل الوجداني عن طريق الرمز والإيحاء
حيناً ، والإفصاح والتصوير البياني حيناً آخر .

وهكذا ، نخلص من حديثنا عن المضمون الشعري إلى النتيجة
نقدية التي حاولنا تأييدها ، وهي أن هذا المضمون سواء استمدته
الشاعر من الطبيعة الخارجية أو من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية
لا بد أن يتخذ في الشعر الغنائي الطابع الوجداني الذي إذا فقد
الشعر فقد جوهره ولم يستطع أن يعوض هذا الفقدان بأية واقعية
أو طبيعية أو محاكاة ، فالشعر في مضمونه أولاً وآخره تعبير
عن وجدان الشاعر أياً كان مصدر هذا الوجدان الذي تختلط فيه
الطبيعة في ذات الشاعر وبمجتمعه وحياة ذلك المجتمع . وإذا كان
هناك تطور جديد قد طرأ على نظرية الشعر الغنائي فهو ذلك
التطور الذي جاء نتيجة لظهور فلسفات سياسية واجتماعية جديدة
غطت جميع مجالات النشاط البشري بما فيها مجال الشعر الغنائي ،
وإن يكن من المؤكد ، كما سبق أن أشرنا ، أنها لم تستطع أن تقضي
على الطابع الوجداني للشعر الغنائي وكل ما استطاعته هو أن
حولت جانباً من هذا الوجدان من الذاتية أي من الرومانسية
إلى الجماعية أي إلى النظرة الاشتراكية للحياة ، ولكن دون أن
تحيله إلى فن موضوعي خالص كما استطاعت أحيانا في مجال القصة
والمرحلية النثريتين .

الصورة أو الشكل :

أما من ناحية الصورة والتركيب الموسيقى القصيدة العربية فيخيل الينا أن هذه القضية لم تدرس بعد في شعرنا العربي دراسة علمية يجب أن تركز على المنهج التاريخي والمنهج المقارن معا ، وذلك لأننا لو نظرنا الى صور الشعر وتركيباته في الآداب العالمية لوجدنا أنها قد اتخذت أشكالا متباينة ؛ فالملحمة الشعرية كانت لها صورتها وتركيبها الموسيقى ، والمسرحية الشعرية كذلك ، بل إن القصائد الغنائية التي تعيننا هنا قد اتخذت هي الأخرى عدة صور وتراكيب في الآداب العالمية الكبيرة . وإذا كنا لا نستطيع استقصاء كل هذه الصور والتراكيب ، فلا أقل من أن نختار بعضها لنركز عليها في الدراسة المقارنة التي تستطيع وحدها أن تكشف لنا عن صورة القصيدة العربية وتركيبها ، بل وأن تعيننا على تفسير هذه الصورة وذلك التركيب .

فن الأدب اليوناني القديم وهو الأصل الذي استمدت منه جميع الآداب العالمية نستطيع أن نختار نوعا من القصيدة الغنائية كان يسمى Ode أود ، وقد وصل به الى حد الكمال شاعر اليونان الغنائي الأكبر بندار . وهي عبارة عن نشيد كان يتغنى به اليونان

القدماء عندما ينتصر ممثلو مدينتهم أو قريتهم أو قبيلتهم في إحدى المسابقات الرياضية الكبرى التي كانت تعقد لبلاد الإغريق كلها كالألعاب الأولمبية والكورنثية والدلفية والنيمية . وكانت تلك الأناشيد تصاحبها الموسيقى وحركات راقصة ، ولذلك كان تركيبها الموسيقي يقوم وفقا لأسلوب تنفيذها . فيتألف النشيد من مجموعة متلاحقة من الثلاثيات . وكل ثلاثية تتكون من دور يتراوح بين الاثنتي عشر والأربعة عشر بيتا ينشده المحتفلون وهم يدورون في حركة راقصة ، ثم دور آخر ينشدونه في حركة راقصة مضادة ، وأخيرا مقطوعة ينشدونها وهم ثابتون في أماكنهم ، وبذلك تتم الثلاثية لتتبعها ثلاثية أخرى حتى آخر النشيد الذي قد يصل الى الثلاثمائة أو الأربعمائة بيت من الشعر مما دعا المؤرخي الأدب الى تسمية هذه الأناشيد الپندارية بالشعر الكبير . وكان الشعراء فيه يجمع بين التاريخ والأساطير والانتصارات الرياضية ويشيد بمجد الأبطال المنتصرين الذين كانوا عادة من الملوك والأمراء والأرستقراطيين وبذلك امتاز هذا النوع من الأناشيد في صورته وتركيبه الموسيقي عن غيره من القصائد الغنائية .

وباستطاعتنا أن نعثر على صورة خاصة وتركيب موسيقي متميز محدد لما يسمى بالشعر الصغير في صورة طريفة من الشعر

الغنائي ظهرت أول ما ظهرت بإيطاليا في عصر النهضة بفضل الشاعر الكبير بترارك وهي ما يسمى بالسوتة Sonette التي انتشرت بعد ذلك في أوروبا كلها فكتب شكسبير قصائده الغنائية في هذه الصورة كما شاعت عند شعراء النهضة في فرنسا بزعامه رائدهم الكبير بيير رونسار .

والسوتة مقطوعة شعرية قصيرة تتكون من أربعة عشر بيتا، لا تزيد ولا تنقص . مقسمة إلى أربعة أجزاء : الجزئين الأولين كل منهما من أربعة أبيات . والجزئين الآخرين كل منهما من ثلاثة أبيات . وكل سوتة لا تشتمل في العادة إلا على عاطفة أو خاطرة محددة فلا استطراد ولا توارد خواطر ولا إسهاب في قصص أو وصف ، بل تعبير أو تصوير مباشر لتجربة بشرية محددة ، حتى ليصح أن تترجم كلمة سوتة بعبارة صورة صوتية ، وهما هو ذا أنموذج لها من شعر رونسار :

« كما نرى الورد على الغصن في شهر مايو في شبابها الجميل
ونضرتها الأولى تثير بلونها الحى غير السماء ، عندما يرونها
ندى الفجر بعبراته ... »

« وقد رقد الحب والرشاقة بين أوراقها وأخذت تعطر
الحدائق والأشجار بأريجها ، غير أن سفير الحر أو غزير

المطر لم يلبث أن ضربها قذوت وتساقطت أوراقها ذابلة ...
هكذا ، في جدتك الفتية الأولى ، والأرض والسماء
تقدسان جمالك ، قصفك القضاء ، فرقت رمادا ...

فلتقبلي — قريانا — دموعي وحسراتي ، وهذا القدر الملىء
باللبن ، وهذه السلة المليئة بالزهور ، لكي لا يكون جسمك حيا
أو ميتا إلا ورودا .

ونكتفي بهذين النوعين من القصائد الغنائية عند الغربيين
كدليل على تنوع الصورة والتركيب الموسيقي تنوعا محسوسا ،
وهما نشيد النصر والسوتة ، لنسأل بعد ذلك لماذا لم تنوع
الصور والتركيب الموسيقي في شعرنا العربي التقليدي كما تنوعت
عند الغربيين ، حتى إذا اطلعنا على آداب الغرب وأخذنا تنوع
من صور القصيدة وتركيبها الموسيقي عندنا هبت تلك الثورات
البدائية الفقيرة ضد كل محاولة للتجديد أو للتنويع ؟

وفي الحق إننا لا نستطيع أن نجد تفسيراً لرتابة التركيب
الموسيقي للقصيدة العربية التقليدية ونحجر صورتها ، إلا في أثر
البيئة عليها ، سواء منها البيئة الطبيعية أو البيئة الاجتماعية .

فالبيئة الطبيعية هي تلك البيئة التي نجدها في بادية العرب أي البيئة
الصحراوية المتشابهة المعالم الممتدة الدروب على نسق واحد في أضيق

حدود التنوع ، فلا غابات ولا جداول وأنهار ولا جبال موروقة ، بل في الغالب الأعم صحراوات ممتدة على مدى البصر تعبرها الناقة بخطى وثيدة رتيبة وإيقاع مطرد هو الذي نجده منعكسا في التركيب الموسيقي للقصيدة العربية ، ومن المؤكد أنه لم يكن من قبيل المصادفة تنوع وتغير التركيب الموسيقي للقصيدة العربية ، في بلاد الأندلس حيث تنوع مشاهد الطبيعة من جبال موروقة إلى أنهار وجداول رقراقة إلى حقول وجنان منبسطة إلى صخور ووديان فند القرن الثالث الهجري أخذ يظهر في الأندلس ما نسميه بالموشحات ، التي يعرفها ابن خلدون بقوله : « إنها فن أحدثه أهل الأندلس ينظمونه أسباطا أسباطا وأغصانا أغصانا ، ويصدرون فيه عن كافة البحور التقليدية مع تركيب الموشح على أشكال متباينة يعتبر من أكثرها ذيوغا تركيبه من لازمة من بيتين ثم مقطوعة من ثلاثة أبيات وهكذا إلى أن ينتهي الموشح مثل قول ابن سهل الأندلسي في توشيح له :

هل درى ظي الجي أن قد حمى قلب صب حله من مكنس
فهو في حرٍّ وخفق مثلبا لعبت ريح الصبا بالقدس

يا بدورا أشرقت يوم النوى غررا تسلك بي نهج الحرر

ما لنفسي في الهوى ذنب سوى منكم الحسنى ومن عيني النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى والتذاذى من حبيبي بالفكر

كلما أشكوه وجدى بسما كالرثا بالعارض المنبجس
إذ يقيم القطر فيها مائما وهى من بهجتها فى عرس

أيها السائل عن جرمى لديه لى جزاء الذنب وهو المذنب
أخذت شمس الضحى من وجنتيه مشرقا للشمس فيه مغرب
ذهب الدمع بأشواقى إليه وله خلد بلحظى مذهب

ينبت الورد بغرسى كلما لاحظته مقتلنى فى الخلس
ليت شعرى أى شيء حرما ذلك الورد على المفترس

كلما أشكو إليه حرقى غادرتنى مقتلناه دنفا
تركت الحاظه من رمقى أثر النمل على صم الصففا
وأنا أشكره فيما بقى لست الحاه على ما أتلفا

فهو عندي عادل إن ظلمنا وعذولي نطقه كالخرس
ليس لي في الأمر حكم بعد ما حل من نفسي محل النفس

* * *

منه للنار بأحشائي ضرامٌ تتلظى كل حين ما تشاء
هي في خديهِ برد وسلام وهي حر وحريق في الحشا
أتني منه على حكم الغرام أسداً ورداً وأهواه رشا

* * *

قلت لما أن تبدى معلما وهو من ألحاظه في حرس
أيها الأخذ قلبي مغنا لجعل الوصل مكان الخمس
ثم إن الشعر العربي التقليدي لم يكد يتشر في الأمصار ذات
البيئات الطبيعية المتباينة حتى أخذت صورته وتراكيبه الموسيقية
تتعدد وتتنوع على غرار تلك البيئات الطبيعية . فنشأ في الشعر
الشعبي أنواع من التراكيب الموسيقية المختلفة التي يطول بنا تحليلها
مثل الزجل والموالي والكان كان والقوما .

وأما البيئة الاجتماعية فقد كانت العامل الأساسي الذي تحكم
في تصميم القصيدة العربية التقليدية ، ذلك لأن هذه القصيدة
كانت بلا شك عند نشأتها التقليدية الأولى تعبيراً من الشاعر عن
وجدانه وخلجات روحه أو وصفا لبيئته استجابة لغريزة المحاكاة

الشهيرة . غير أن البيئة الاجتماعية الفقيرة لم تلبث أن أنتجت
التكسب بالشعر ، فاضطر الشاعر إلى المديح، وعز عليه أن يترك
هدفه التلقائي من قول الشعر وهو التعبير عن وجدانه ووصف
بيئته ، فحاول أن يجمع بين الهدفين ، ومن هنا ظهرت الصورة
التقليدية للقصيدة العربية وتجمدت وهي تلك الصورة التي وصفها
مدارس التجديد في شعرنا العربي المعاصر بالتفكك وانعدام وحدة
الغرض فضلا عن وحدة الموضوع والوحدة العضوية ، كما اتهمتها
أحدث مدارسنا بالرتابة المسرفة وعدم التصميم الهندسي في البناء
الموسيقى والوقوف عند وحدة البيت بدلا من وحدة التفعيلة التي
يمكن أن تواتي الصورة الجديدة من القصيدة العربية التي تتضمن
موضوعا يقسم إلى مراحل ومع ذلك يكون في جملة وحدة
عضوية منسقة على نحو ما سبق أن أوضحنا .



خلاصة

وهكذا نخلص من هذا الاستعراض السريع لنشأة نظرية الشعر وتطورها إلى أن الشعر لم يعد يقصد به اليوم في الغالب الأعم إلا إلى الشعر الغنائي الذي لم يستطع أن يخضع يوماً خضوعاً تاماً لنظرية المحاكاة التي تعتبر الأصل البعيد لمذاهب الواقعية والطبيعية في الأدب ، بل لقد استطاع هذا الفن الغنائي أن يتخلص تخلصاً نهائياً سافراً من تلك النظرية ليصبح أسامه الفلسفي الحاجة إلى التعبير لا غريزة المحاكاة ، وقد تم ذلك بفضل الرومانسيين الذين قالوا إن الشعر وجدان .

وعندما عاد الاتجاه الواقعي إلى الظهور في العصر الحديث ، بل والسيطرة على فنون الأدب كلها لم تستطع تلك الواقعية أيضاً أن تخضع الشعر الغنائي لسلطانها إخضاعاً تاماً ، وإنما كل ما استطاعته هو أن حولت الوجدان من الذاتية إلى الجماعية دون أن تنفي عنه الطابع الوجداني الذي لا يمكن أن يعتبر الشعر شعراً بدونه ، وإذا كانت قد حولته أيضاً من الذاتية إلى الموضوعية فإن هذه الموضوعية لم تستطع أن تختلط بموضوعية

فنون الأدب النثرية كالقصة أو المسرحية لا في بلادنا ولا في غيرها من بلاد العالم ، وإن تكن تلك الواقعية الموضوعية الاجتماعية قد أدت بالضرورة إلى تغيير صورة القصيدة في بنائها الشعري وبنائها الموسيقي على السواء ، ولكن دون أن تفقدها الطابع الشعري الذي يتركز أولاً وقبل كل شيء في التصوير البياني ذلك التصوير الذي وسعت الرمزية من نطاقه ونقلته من عالم الحواس الظاهري إلى عالم النفس ووقع الصور فيها ودون أن تفقدها العنصر الموسيقي الذي يعتبر هو الآخر طابعاً أساسياً للشعر ويميزا له عن النثر ، فضلاً عن أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة تطريب ، بل إنها وسيلة أداء تصل إلى التعبير عن مفارقات المعاني وظلالها العاطفية ، بل وألوانها النفسية التي كثيراً ما تعجز اللغة المنشورة عن استخراجها من باطن النفس حتى رأينا مؤلفنا العربي الكبير ابن عبد ربّه يقول في عقده الفريد : « إن النغم فضل في المنطق لم تستطع اللغة استخراجها ، فاستخرجته الأوزان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهرت عشقتها النفس وحن لها الفؤاد ، ويقول إفلاطون : « إن النفس لا ينبغي أن تمنع عن معايشة بعضها بعضاً ،

وكل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أن

استعضنا عن وحدة البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات في مقطوعات تنتقل وتتـكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقيق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة ، أى أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقى داخل القصيدة ، وأما إهدار تلك الموسيقى إهداراً كاملاً فقول لا يستطيع أن يقره شاعر موهوب أو ناقد مستنير .

الشعر العربي وظهوره

فرغنا من الحديث عن النظرية العامة للشعر من حيث أساسها الفلسفي ومقوماتها الأساسية وتطور تلك المقومات ، ونود أن ننظر في الشعر العربي على ضوء نظرية الشعر العامة ، وتطور ذلك الشعر منذ العصر الجاهلي حتى اليوم .

فنون الشعر :

وأول ما يستحق النظر هو تحديد وتعريف الفنون الشعرية التي عرفها العرب دون غيرها من فنونه الأخرى مع تعليل سريع لما عرفوه وما جهلوه .

فالآدب العربي الفني لم يعرف من فنون الشعر المعروفة في الآداب العالمية غير فن واحد هو الفن المعروف باسم « الشعر الغنائي » ، أي شعر القصائد . دون الفنين الآخرين وهما : فن الملاحم - وفن الشعر التمثيلي . وإن يكن الآدب الشعبي قد كان أكثر تنوعاً وأوسع آفاقاً من الآدب الفني الذي ظل حبيساً في الآفاق التي رسمها أدب الجزيرة العربية منذ العصر الجاهلي . فالآدب العربي لم يلبث أن انتقل مع الإسلام واللغة العربية إلى

أقطار مترامية خلف حدود الجزيرة ، ولم تقنع الشعوب الجديدة التي اتخذت العربية لساناً بما رسم أدب الجزيرة من مجالات ونماذج وأصول وقيود لأن ييئس تلك الشعوب وحاجاتها النفسية كانت تختلف عن بيئة الجزيرة وحاجاتها ، ولذلك نرى الشعوب التي تعربت في العراق والشام ومصر وشمال أفريقيا تخلق لنفسها الملاحم الشعبية التي لا تقتسب لشاعر معين بل يشترك في تأليفها والإضافة إليها عدد من الشعراء الشعبيين المجهولين ، منهم الشاعر فحسب ومنهم الشاعر والمنشد والعاذف على الرماية في وقت واحد . وبفضل هؤلاء الشعراء الشعبيين المجهولين تمتعت تلك الشعوب بما لدينا اليوم من ملاحم شعبية مثل : ملحمة عنتره وملحمة أبي زيد الهلالي سلامة ، وملحمة الظاهر بدرس على نحو ما تمتعت بالقصص الشعبية التي اكتسبت شهرة عالمية مثل قصص ألف ليلة وليلة .

وإذا كان الأدب الفني لم يعرف ما يشبه المسرحيات من قريب أو بعيد لأسباب وتعليلات لا يزال الباحثون يتناقشون فيها ، فإن الأدب الشعبي قد عرف فنوناً تشبه إلى حد ما الفن المسرحي مثل : الأراجوز وخيال الظل وإن يكن هذا الفن بمعناه الكامل لم ينشأ في عالمنا العربي الحديث تطوراً عن هذه الفنون الشعبية ،

بل أخذناه عن الغربيين بعد اتصالنا بهم في القرن الماضي وابتداء
من سنة ١٨٤٨ وهي السنة التي ابتداء فيها هذا الفن في منزل أحد
التجار الأدباء ببيروت هو مارون نقاش . . بل إن فن الشعر
العربي التقليدي وهو الفن الغنائي إذا كان قد تحجرت صورته
وقوالبه في الشرق العربي إذ البيئة شديدة القرب من الجزيرة
مهده اللغة وأدبها فإنه لم يلبث أن تمرد على هذه الصور المتحجرة
في بيئة جديدة نائية كبيئة الأندلس حيث ظهرت الموشحات
كما سبق أن أوضحنا . وفي الشرق والغرب العربي معاً تمرد
الشعر الشعبي على تلك الصور المتحجرة أيضاً ، فظهرت
في الشعر الشعبي فنون الزجل والموايا والكان كان والقوما
وغيرها .

وهكذا نخلص إلى أن شعرنا الفني الفصيح هو وحده الذي
اقتصر في أدبنا العربي التقليدي على الشعر الغنائي المحدد في صورة
القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة .

طبيعة الشعر العربي :

والآن وقد فرغنا من تحديد نوع الشعر العربي التقليدي
يحق لنا أن ننظر في طبيعة هذا الشعر وتطوره فنرى أنه قد نشأ

منذ جاهليته الأولى مطابقا مطابقة عجيبه لنظرية المحاكاة
الارسططالية .

فالشعر الجاهلي من الشعر الذي يصدق عليه إلى أبعد الحدود
القول: بأن الشعر رسم ناطق ، أى تصوير حسي للبيئة الطبيعية
والبشرية على السواء ، وهو شعر لا يكاد يظهر فيه وجدان
الشاعر إلا فى القليل ، بحيث لا نستطيع أن نقول عنه إنه تعبير
عن وجدان قائله ، وإذا كان فى العربية شعر يمكن أن يوصف
بأنه من قبيل الفن للفن فهو بلا ريب شعر الوصف الجاهلي ،
وهو الفن الذى برع فيه شعراء الجاهلية وأتقنوه إلى حد الإعجاز
الذى لا نكاد نجد له مثيلا فى أدب عالمى آخر وذلك لفرط دقة
الملاحظة واستقصاء الدقائق عند شعراء البادية الذين لم يتركوا
فيها شيئا إلا صوروه أدق تصوير ، فوصفوا فى دقة حسية بالغة
الناقة والحصان وحمار الوحش والذئب كما وصفوا الأطلال
والدمن والآثافى وبعر الآرام والهضاب والدروب وأعشاب
الصحراء . وبالمثل وصفوا المرأة وصفاً حسياً دقيقاً وانحصر
غزلهم فيها فى هذا الوصف ولم يعرفوا الغزل العاطفى ولواعج
الغرام إلا بعد ظهور الإسلام وفى بيئة الحجاز المترفة فى العصر
الأموى ، حيث ظهر الغزل العذرى عند المجنون وقيس بن ذريح

وجميل بن معمر وابن قيس الرقيسات وكثير عزة .

فامرؤ القيس مثلاً ، يتغزل في الحبيبة فلا يعدو هذا
الغزل وصفها الحسى وتصوير مفاتها الجسمية إما على الطبيعة
ولما وفقاً للثل الأعلى للجمال عند الشاعر وبيئته البدوية
فيقول عنها :

مهيفة بيضاء غير مفاضة
تراثها مصقولة كالسجنجل
تصد وتبدى عن أسيل وتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفيل
وجيد كجيد الرثم ليس بفاحش
إذا هي نصتته ولا بمططل
وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنور النخلة المتعشك
غداؤه مستشذرات إلى العلا
تضل العيقاص في مشى ومسرسل
وكشع لطيف كالجديل مخضر
وساق كأنبوب السقي المذلل

ويضحى فتبت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تمتطق عن تفسد

وتعطو برخص غير شثن كأنه

أساريع ظي أو مساويك أسحل

تضي الظلام بالعشاء كأنها

منارة مفسى راهب متبتل

فهذا وصف حسي للحبوبة لانكاد نحس فيه أى انفعال

للشاعر بجمال ما يصف ، وكأنه يصف للوصف أو يفتن للفن ،

اللهم إلا أن يكون هذا الوصف لمثل أعلى للجمال عند الشاعر ويثته

أكثر منه ووصفاً على الطبيعة . ومن المعلوم أن المحاكاة قد تكون

لما هو كائن كما قد تكون لما يجب أن يكون أو يمكن أن يكون

فالشاعر يصف الحبيبة خلال مغامرة حسية بأنها بيضاء خفيفة

لحم البطن ضامرة الخصر مصقولة الترائب كالمرآة ، طويلة الجيد

كالظبية في غير فحش أى في غير إسراف ، كما يصف شعرها

الأسود الفاحم الذى يغطي ظهرها وقد عقصت بعضه فوق

رأسها وأرسلت بعضه ويصف لين ساقيها وطراوته التى يشبهها

بالنبات الرخص الذى ينمو فى ظل النخيل ويسقيه الماء ، وفى

النهاية يصف عطرها وما تتقلب فيه من نعمة يدلل عليها بأنها

نوم الضحى لا تمتطى في الصباح ملابسها الخفيفة لتعمل ، بل
لتتخفف ، كما يدل عليها بطراوة أنامائها ونعومتها شأن المترفات
وأخيراً بإشراق وجهها الذى يلوح وقت العشاء كأنه مصباح
راهب متبتل في صومعته .

والذى لا شك فيه أن الشعر الجاهلي كان من أصدق الشعر
في التعبير عن بيئته ومثلها العليا نابعاً عن طبع أصيل حتى لنحسبه
هو والشعر الأموي خبير ما أتج العرب القدماء من شعر من
الناحية الفنية الخالصة ، ومع ذلك فلا يستطيع أحد أن ينكر
ما كان للإسلام من أثر بالغ في تحريك وجدان الشعراء ، سواء
في ذلك الوجدان العاطفي الخالص أو الوجدان الديني أو الوجدان
السياسي الاجتماعي على أثر الخلافات السياسية والاجتماعية التي
أخذت تظهر منذ خلافة عثمان بن عفان وما تلاها من تحزب
للأمويين أو للعلويين فأدت إلى ظهور شعر الخوارج وشعر الشيعة
ذى اللون السياسي الواضح ، كما أدّى إلى ظهور البيئة المترفة
المرهفة المتعطلة بالحجاز بعد أن انتقلت الخلافة إلى دمشق ، ففي
هذه البيئة نرى شعر الوجدان العاطفي يظهر لأول مرة عند
الشعراء العنبريين الذين نستطيع أن نقرأ شعر الشاعر منهم كله
دون أن نخرج بصورة ولو مقاربة للحبوبة ، وإنما نخرج منه

بتعبير قوى حار عن لواجع الحب وآلامه وآماله في وجدان
الشاعر، وشتان بين هذا التعبير الوجداني الخالص وبين الوصف
الحسى الذى شاهدنا مثالا له في وصف امرئ القيس للعشيقة ،
وأين هذا الوصف الحسى من قول قيس بن ذريح مثالا عن
حبه للبنى :

ويا قلب خبرنى إذا شطت النوى
بلبنى وزالت عنك ، ما أنت صانع ؟
أقضنى نهارى بالحديث وبالمنى
ويجمعنى والهم بالليل جامع
نهارى نهار الناس حتى إذا دجا
بى الليل هزتنى إليك المضاجع
فلا تبكَيْنِ فى إثر شيء ندامة
إذا نزعت من يدك النوازع
لقد رسخت فى القلب منك مودة

كما رسخت فى الراحتين الأصابع
فقيس لم يحاول قط أن يصور لبنى ، والمجنون أى قيس
ابن الملوح لم يصور ليلي ، وجميل لم يكد يصور بثينة ، وكثير
لم يصور عزة ، وإنما بكوا جميعا حبهم وعبروا عن لواجعه ولفظوا

مكتنون وجدانهم حتى لكانهم من شعراء الوجدان المحدثين .
وعلى أية حال فالشعر الجاهلي قد كان شعراً صادقاً أصيلاً كما
كان الشعر الأموي صادقاً أصيلاً ، لأن كليهما أخلص لبيته
ونوازعها ومثلها العليا وطبيعة حياتها فهو من شعر الطبع ، وأما
شعر العصر العباسي وبخاصة العصر المتأخر منه فلم يعد يأخذ عن
الطبيعة ، بل أخذ يحاكي الشعر الجاهلي والشعر الأموي وكان
ذلك بدء جفاف نبع الشعر العربي وتجرده وطغيان التقليد عليه
حتى أصبح شعر صيغ وقوالب أكثر منه شعر طبع وطبيعة .

فالشعراء العباسيون قد استمروا في وصف الأطلال والنوى
والآثافي على الرغم من أنهم قد أصبحوا أهل حضر وسكان مدن
وحداثق وأعناب . وقد تحكم التقليد في الشعر العربي إلى حد
فشلت معه كل محاولة للتجديد كتلك التي دعا إليها شاعر متمرّد
كأبي نواس عندما قال :

صفة الطلول بلاغة القدم

فاجعل صفاتك لابنة الكرم

لا تتخذ عن التي جعلت

سقم الصحيح وصحة السقم

تصف الطلول على السماع بها
أفدو العيان كأنت في الحكمـ
وإذا وصفت الشيء مستبجاً

لم تخل من غلط ومن وهم
وذلك على الرغم من أن بعض شعراء العصر العباسي الآخرين
حاولوا الاستماع إلى هذه الدعوة مثل أشجع السلي عند ما أتى
الرشيد مادحاً في قصر له الرقة فاستهل قصيدته بقوله :

قصر عليه تحية وسلام
ألفت عليه جمالها الأيام
قصرت سقوف المزن دون سقوفه

فيه لأعلام الهدى أعلام
وذلك لأن التقاليد كانت أقوى من كل تمرد أو نزوع إلى
التجديد أو رغبة في الصدور عن الحياة مباشرة حتى لرى شاعراً
معاصراً كأحمد شوقي لا يزال يحس بقبضة هذه التقاليد العنيفة
فيصفها في مقدمة ديوانه القديم الذي صدر في سنة ١٩٠٣ بأنها
كالأفعوان ، أى كالشعبان الذي لا يؤخذ إلا من خلف وبأطراف
البنان . وهذا هو مافعله دعاة التجديد الذي سمي بالبديع في العصر
العباسي المتأخر ، وهم : أبو تمام ومدرسته فإنهم لم يحاولوا

التجديد في معدن الشعر ومضمونه ، وإنما حاولوا التجديد فيما سموه بالبديع ، أى التجديد في التعبير الشعري عن طريق الزخارف اللفظية من جناس وطباق وغيرها مما أدى إلى ظهور علم جديد بهذا الاسم وهو « علم البديع » الذى فصل أوجهه وبلغ بها الأربعة والثلاثين أبو هلال العسكري في كتاب: « سر الصناعتين » . ومنذ ذلك الحين أخذ الشعر العربى يفقد طلاوة أسلوبه إلى جوار فقدانه المضمون الحى فانتصار البديع على عمود الشعر يعتبر فى نظرنا أقوى ضربة نزلت بالشعر العربى ، وما زالت به حتى حالته فى عصوره المتأخرة إلى زخارف لفظية خاوية وحرمة من كل جدة فكرية أو عاطفية أو فنية ، وذلك فيما عدا شعراء قلائل كانوا أقوى طبعاً وأصالة من أن تسترقهم التقاليد أو يستهويهم البديع ، بمحسناته اللفظية السقيمة ومنهم ابن الرومى والمتنبى وأبو العلاء المعرى الذين جاوروا عصر البديع دون أن يطغى عليهم فكانوا من رواد الشعر الذى تظهر فيه شخصية قائله ويمكن أن نلتقط ملامح تلك الشخصية من شعرها . وربما كان المتنبى أصدق شاهد على ذلك الاتجاه الذى كان لاتصال العرب بالثقافات الأجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية أثر كبير فى حدوثه ، فباستطاعتنا أن نعود إلى بعض أغراض الشعر العربى التقليدي عند المتنبى مثلاً ،

فنجده قد أحدث فيها من التجديد في المضمون ما لفت أنظار بعض نقاد العرب القدماء أنفسهم مثل « الثعالبي » ، في « يتيمة الدهر » ، حيث نراه يتحدث عن مساوي المتنبي ومحاسنه ، فيذكر بين محاسنه أنه قد انفرد في المدح بمذهب استكثر من سلوكه اقتداراً منه وتبحراً في الألفاظ والمعاني ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء وتدرجاً لها إلى مماتلة الملوك ، وذلك بمخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب ثم استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد .

هذا ما يقوله صاحب اليتيمة ، والذي لا شك فيه أن له فضل ملاحظة الظاهرة ثم فضل تعليلها وفي الأمثلة التي يوردها ما يقطع بصحة ما يقول ، وأما التعليل فواضح النقص وذلك لأنه لا يكفي أن نرى في تجديده مهارة فنية ورغبة في رفع نفسه إلى مرتبة ممدوحه فتلك ظاهرة أعمق في تاريخ الشاعر وطبيعته النفسية مما ظن الثعالبي .

وأول ما لفت إليه النظر هو ما لاحظته صاحب اليتيمة نفسه من أن استخدام لغة الحب في المدح والحرب مذهب انفرد به المتنبي وهذا حق ، فإننا لم نشهد ذلك من شعراء العرب ، جاهليين كانوا أو إسلاميين ، وإن فتنفسيره لا يمكن أن نجده إلا في حياة

الشاعر وطبيعته النفسية . (تراجع هذه المسألة بالتفصيل في كتاب : « النقد المنهجي عند العرب » ، للبولف) .
وقد كان حب المتنبي لسيف الدولة حياً مخلصاً قاضت به نفسه ، وإنما تكلف وساقته الدوافع الخفية عند مدحه لغير هذا الأمير العظيم . وهنا أيضاً تصح ملاحظة الثعالب الأخرى عن مقدرة الشاعر الفنية في تصريف المعاني وإجادة النقل والتلاعب بالكلام .

ثم إن صدور المتنبي عن هذا المذهب في المدح وانفراده به يدل على أن الرجل لم يكن شاعراً مرتزقاً كما يزعم البعض . والناظر في مدائحه ذاتها يرى أن شخصية الشاعر لم تخل منها قط وأن مدحه الجيد هو مقاله في سيف الدولة وهو مدح أشبه بالحب منه بالتملق ، وأما مدائحه الأخرى وبخاصة « كافورياته » ، فغير مافيها ليس مدح كافور وإنما هو شعر المتنبي الشخصي أو إشارات إلى سيف الدولة .

* * *

وبعد هذه الوقفة عند المتنبي الذي نعتبره أكبر شعراء العرب القدماء وأقوام طبعاً وأكثرهم أصالة ، نستطيع أن نتخطى عصور الانحطاط التي تابعت على الشعر العربي بعد القرن

الخامس للهجرة حتى نصل إلى عصر البعث والنهضة الأدبية المعاصرة التي ابتدأها شاعر البعث الكبير محمود سامي البارودي في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، فهو الشاعر الذي أعاد للشعر العربي ديباجته الأولى ، وخلصه من المحسنات البديعية العقيمة والزخارف اللفظية الخاوية التي كان قد انحدر إليها ، وذلك بفضل عودته إلى الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ، وقد وضعت الطباعة الحديثة دواوين الشعر القديمة وموضوعات الأدب العربي القديم بين يديه ويدي جيله كله فأفاد منها في رد الديباجة القديمة الناصعة لشعرنا الغنائي وذلك مع قوة في الطبع وانفعال بأحداث عصره وظروف حياته الثورية الشجاعة ، فجاء شعره إيذاً بنا بنهضة شعرية رائعة ، هي التي وضعت الأساس للنهضة الأدبية المعاصرة وأسفرت عن المداوس الأدبية المتباينة التي ظهرت إما بوحى من قديمنا وإما بتأثر بالثقافة والآداب الغربية التي أخذنا نزداد بها اتصالاً يوماً بعد يوم .

« حركة البعث » :

والذي لا شك فيه أن الشيخ حسين المرصفي أستاذ البارودي قد حدد في كتابه « الوسيلة » المنهج السليم لكل بعث منتج

عندما نصح شدة البعث بأن يستوعبوا من أصيل الشعر القديم أكثر ما يستطيعون استيعابه على أن ينسوا بعد ذلك كل ما استوعبوه حتى لا يظل حملا تنوء به ملكاتهم الخلاقة ، وحتى لا يأتي شعرهم شعر ذاكرة وقوالب محفوظة بدلا من شعر طبع وحياة . وما من شك في أن البارودي قد استفاد بهذه النصيحة وعمل بها ، فاكتمسب من الشعر القديم قوة العبارة وجهارة النغم وحاول ما استطاع أن يكون تعبيره أصيلا وأن يكون مضمونه منتزعا من ذات نفسه وأحداث عصره ، ووفق في ذلك أحيانا كثيرة حتى ليزكرنا شعره أحيانا بشعر المتنبي وما فيه من أصالة قوية يمكن أن نحس بها .

وعلى الرغم من وضوح المنهج العربي التقليدي في شعر البارودي من حيث صورته وديباجته ونغماته إلا أننا مع ذلك نستطيع أن نعثر على هذا الشاعر في شعره على نحو ما قلنا عن ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء المعري ، وأعله يبرز في ذلك شاعرنا التقليدي المعاصر أمير الشعراء أحمد شوقي الذي لا نستطيع أن نجد في شعره ما يعيننا على تخطيط صورته النفسية على نحو ما نستطيع أن نفعل مع البارودي في مثل قوله :

سواى بتحنان الأغاريد يطرب
وغيرى باللذات يلهو ويُعجب
وما أنا بمن تأسير الخربله ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخوهم إذا ما ترجحت
به سورة نحو العلا راح يدأب
نفي النوم عن عينيه نفس أية
لها بين أطراف الأسنة مطلب
ومن تكن العليا همة نفسه فكل الذى يلقاه فيها محجب
إذا أنا لم أعط المكارم حقها فلا عزنى خال ولا ضمنى أب
خُلقت عيوفا لأرى لابن حرة
على يدا أغضى لها حين يغضب
فلست لأمر لم يكن متوقفا
ولست على شيء مضى أتعجب
أسير على نهج يرى الناس غيره
لكل امرئ فيها يحاول مذهب
وانى إذا ما الشك أظلم ليله
وأمت به الأحلام حيرى تشعب

صدعت حيفافى طرته بكوكب

من رأى لا يخفى عليه المغيب
فمن هذه المقطوعة وأمثالها نستطيع أن نخطط صورة نفسية
لهذا الشاعر الفارس الذى عرف بإباء الضيم والاعتزاز بالنفس
بل والكبرياء المشروعة ، بينما نخرج من دواوين شوقي مثلاً
دون أن نستطيع أى تخطيط لصورته النفسية . وإذا جاز
أن تتخذ العشور على شخصية الشاعر فى شعره مقياساً لشاعريته
لجاز أن نرتفع بالبارودى درجة فوق شوقي على الرغم من
انتمائهما معاً الى مدرسة البعث الشعرى المعاصر .

خاتمة

وإذا كانت حركة البعث الشعرى المعاصر قد استمرت بعد
البارودى عند مدرسة بأكلمها تزعمها شوقي وكان من كبارها
حافظ إبراهيم ومحمد عبد المطلب وعلى الجارم وغيرهم ممن يعرفون
اليوم بمدرسة الشعر التقليدى فإنه قد ظهرت الى جوارهم منذ
أوائل هذا القرن مدارس شعرية أخرى كبرى مثل : مدرسة
شكرى والمازنى والعقاد التى اصطلحنا على تسميتها بمدرسة الديوان
نسبة الى كتاب الديوان الذى هاجموا فيه المدرسة التقليدية

أعنف الهجوم . ثم المدرسة الممجرية التي تزعمها جبران خليل
جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ومدرسة خليل مطران
الذي تنسب إليه جماعة أبولو وأخيرا المدرسة الجديدة التي
تعرف اليوم بمدرسة الشعر الواقعي أو شعر الوجدان الجماعي
على نحو ما ستفصل القول .



مدارس الشعر العربي الحديث

من الحديث عن الشعر العربي التقليدي وتطوره
انتهينا . في ضوء النظرية العامة للشعر ووصلنا في استعراضنا
لسريع إلى حركة البعث الشعري الذي قام به في أواخر القرن
لماضي وأوائل القرن الحاضر شاعرنا الكبير محمود سامي
بارودي ، وهو البعث الذي كان إيذاناً ببدء الحركة الشعرية
للمعاصرة وتنوع مدارسها استناداً إلى التراث العربي القديم حيناً
وإلى تأثيرات الآداب الغربية ومقتضيات حياتنا الجديدة حيناً
آخر . وها نحن أولاء ننظر اليوم في هذه المدارس .

لمدرسة التقليديّة :

وقد كان أول هذه المدارس ظهوراً وأوسع أصحابها شهرة
« المدرسة التقليدية » ، التي تزعمها أمير الشعراء أحمد شوقي ،
وكان من فحولها شاعر النيل حافظ إبراهيم — وشاعر البداوة
محمد عبد المطلب — وشاعر رشيد علي الجارم — والشاعر محمد
الأسمر ، ولا يزال من بين أنصارها الأحياء الشعراء : محمود
عماد وعلي الجندى وعزيز أباطة .

ولقد يبدو غريباً أن يتزعم أحمد شوقي هذه المدرسة مع أنه أوفد في بعثة دراسية إلى فرنسا حيث أقام أربع سنوات اتصل فيها بآدابها خاصة والآداب الأوروبية عامة ، وتأثر أثناء إقامته بتلك الآداب حتى رأيناه يترجم شعراً قصيدة « البحيرة » ، للامرتين ، كما ترجم عدداً من أقاصيص « لافونتين » ، على السنة الحيوانات ، وألّف أقاصيص أخرى على غرارها ، بل وألّف الطبعة الأولى من مسرحية « على بك الكبير » سنة ١٨٩٣ ، ولكن هذا العجب يمكن أن يزول إذا ذكرنا ظروف حياة شوقي الخاصة وإعدادة نفسه ليكون شاعر الأمير تمهيداً لأن يصبح أمير الشعراء ويأبىعه العرب على ذلك في سنة ١٩٢٧ ، فهو نفسه يحدثنا في مقدمة ديوانه الأول الصادر في سنة ١٩٠٣ بأنه قد حاول أن يتأثر بالآداب الغربية ، ولكنه لم يلبث أن تبين أن المطلوب منه هو أن يلتزم عهود الشعر العربي وتقاليده ، وفعلاً نهج هذا السبيل حتى إتنا لنقرأ شعره فلا نكاد نبتين فيه أثراً واضحاً للآداب الغربية ، بل ولا للحياة الأوروبية التي عاشها أربع سنوات ، وذلك فيما عدا القليل النادر إذا قورن بشاعر لاحق كـ « علي محمود طه » ، الذي لم تتح له الإقامة المتصلة بأوروبا كما أتاحت لشوقي ، ومع ذلك نحس أنه قد تأثر تأثراً عميقاً بتلك

الحياة ومشاهدها الطبيعية والإنسانية خلال زياراته الصيفية
العابرة لأقطار أوروبا على نحو ما نشهد في عدد من قصائده ابتداء
من « الجندول » إلى « بحيرة كومو » ، بل إن قصيدة شوقي الوحيدة
التي تردد بعض ذكريات باريس وهي قصيدة « غاب بولونيا »
لأنحس فيها تعمقا من الشاعر في حياة تلك المدينة الصاخبة
ولا غنى في تجاربه فيها ، وإن تكن بالغة الجمال والعذرية
في نسيجها الشعري وما يشيع فيها من أمى مرهف حيث يقول :

يا غاب بولونى	ولى	ذمم عليك	ولى	عهد
زمن تقضى للهوى		ولنا يظلك		هل يعود ؟
حلم أريد رجوعه		ورجوع أحلامى		بعيد
وهب الزمان أعادها		هل للشيبة من بعيد ؟		
يا غاب بولونى	ولى	وجد مع الذكرى		يزيد
خفقت لرؤيته الضلو	ع	وزكزل القلب العميد		
هلا ذكرت زمان كـ	كنا	والزمان كما تريد		
نطوى إليك دجى اليا	لى	والدجى عنا يذود		
فتقول عندك ما تقو	ل	وليس غيرك من بعيد		
نطقى هوى وصبا	بة	وحديثها وتر		وعود
نسرى ونمرح فى فضة	ائك	والرياح به هجود		

والطير أقعدها الكرى والناس نامت والوجود
ومن الواضح أن شوقي لم يقل هذه القصيدة وهو مقيم
بباريس أيام شبابه وإنما قالها وقد تقدم به العمر عند ما عاد
في إحدى رحلاته إلى «غاب بولون» ، وإن المرء ليحار في اقتقاد
أصداء الحياة الباريسية في شعره المبكر ، ولكن هذه الحيرة
يمكن أن تخف إذا ذكرنا أن شوقي لم يستطع قط أن يكون
شاعراً وجدانياً وأن شعر المناسبات هو الذي غلب على شعره ،
ولعله رأى في هذا النوع من الشعر ما يوافق طموحه أكثر
من شعر الوجدان ، أو لعل مزاجه الخاص لم يكن يطاوعه ،
أو لعل في ظروفه الاجتماعية وطبقته المترفعة المتزمتة ما منعه
من أن يستسلم لوجدانه مترفعاً عن أن يعرضه على القراء
أو السامعين ، وأياً ما يكون الأمر فإننا نعتقد أن أحمد شوقي
لم يستطع — لسوء الحظ — أن يغذى طاقته الشعرية الفذة
بآداب الغرب وحياة الغرب ، كما أنه لم يستطع أن يطلق طاقته
على سجيتها ، وأن يخلص لنفسه وأن يرتفع بشعره إلى الآفاق
الإنسانية الرحبة التي لا تتقيد بمناسبات الظرف وبملايسات
المسكان والزمان حتى ليصعب على أي ناقد اليوم أن يستشف
من شعر شوقي شخصيته ومعالمه الروحية وأية فلسفة خاصة

في الحياة ، وكل هذه الحقائق هي التي مكنت لمدرسة التجديد التي قادها شكرى والمازنى والعقاد من الهجوم على شوقي ومدرسته ، ذلك الهجوم العنيف الذى نطالعه في الجزأين اللذين ظهرا في سنة ١٩٢١ من كتاب «الديوان» الذى قدر له كاتبا المازنى والعقاد أن يصل إلى العشرة أجزاء ، وقد خصصاه لمهاجمة المدرسة التقليدية كلها في الشعر والنثر ، وذهب العقاد بنقد شوقي فاتهمه بعدم الصدق ، وقرر أن الشاعر هو من أخضع لنفسه بحيث لا يحجب الكذب والتكلف شخصيته عن شعره ، كما اتهمه بالتقليد والصدور عن القوالب الشعرية المتوارثة دون قدرة على التجديد والابتكار ، ودون غوص وراء الحقائق العميقة والصور الجديدة وكل ذلك سواء في شكل القصيدة أو مضمونها . وكانت جماعة الديوان متأثرة بلا ريب بالآداب الغربية وبخاصة الانجليزية منها بل وبالشعر الأوربي الرومانسى بنوع أخص بدليل إجماعهم على الدعوة إلى شعر الوجدان .

ولكن المدرسة التقليدية التي لاقت نجاحاً شعبياً واسعاً

لم تستسلم قط ، بل ظلت تتشبث وتقاوم حتى اليوم .

مدرسة الديوان :

وقادت مدرسة الديوان الدعوة إلى شعر الوجدان ، واتفق ثلاثتهم على هذه الدعوة وإن اختلفوا بعد ذلك في الاتجاه وفقاً لمزاج كل منهم الخاص ، فذهب عبد الرحمن شكري بالتأمل الوجداني والاستبطان الذاتي على نحو ما رأينا سابقاً في قصيدته التي يخاطب فيها المجهول ، بينما صدر المازني في مستهل شبابه عن روح رومانسية شاكية باكية متبرمة بالحياة ساخطة عليها ، وظل يصدر عن هذه الروح حتى هجر الشعر كله بعد الجزأين اللذين صدرا من ديوانه إلى النثر الذي برع فيه وأصبح من أعلامه ، كما تخلص من الشكوى والسخط بالسخرية والنهك اللذين عرف بهما في نثره ، ولعلنا نستطيع أن نحس بمدى مسخطة وشكواه وتبرمه بالحياة في مثل قوله عن « الإخوان » :

سل الخلاء ما صنعوا بعهدى	أضاعوه وكم هزئوا بجدى
ركبت إليهمو زهر الأمانى	على ثقة فعدت أذم وخدى
وصلت بحبلهم حبلى فلما	نأوا عني قطعت حبال ودى
وكانوا حليتي فعطلت منها	وغمدى ، فالحسام بغير غمد
أذم العيش بعدهمو ومن لى	بمن يدرى أذموا العيش بعدى

وما راجعت صبرى غير أنى أكنم لوعتى فى الشوق جهدى
ولو أطلقت شوقى بل نحرى وروى وبل غاديتيه خدى... الخ
واعلنا نستطيع أن نلص المزاج الرومانسى الذى كان مسيطراً
على المازنى عندئذ فى قوله :

ويروعنى . يأسى ويفزعنى أملى وأفرق من لقاء غدى
أو فى قوله :

إنى أرانى قد حُلت وانتسخت مع الصبا سورة من السور
وصرت غيرى فليس يعرفنى إذا رآنى صباى ذو الطرر
ولو بدا لى لبت أنكره كأننى لم أكنه فى عمسى
كأنتما اثنان ليس يجمعنا فى العيش إلا تشبث الذكر
مات الفتى المازنى ثم أتى من مازن غيره على الأثر
وأما العقاد أديننا الطموح الواسع الآفاق فقد قال الشعر
فى الاتجاهات كافة فله شعر الوجدان وله الشعر الفلسفى ، بل وله
أيضاً شعر المناسبات ، ولكننى عن نفسى أفضل ما قاله من
الشعر الوجدانى الخالص الذى تروقى منه أمثال قصيدة « نفثة »
التي يقول فيها :

ظمان ظمان لاصوب الغمام ولا
عذب المدام ولا الأنداء تروينى

حيران حيران لانجم السماء ولا معالم الأرض في الغما تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني

ولا الكوارث والأشجان تبكيني

شعري دموعي وما بالشعر من عوض

عن الدموع نقاما جفن محزون

يا سوء ما أبتقت الدنيا لمختبط على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم

وبما استرحمت بحزن في مدفون

أسوان أسوان لا طب الأساة ولا

سحر الرقاة من اللأواء يشفيني

سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا

عجائب القدر المكنون تغنيني

أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني على الزمان ولا خل فيأسوني

يديك فاحضني يا موت في كبدي فلست تمحوه إلا حين تمحوني

وعلى أية حال فإن دعوة جماعة الديوان وبخاصة دعوتهم

النقدية قد ساهمت مع دعوة المدرسة المهجرية ، ومدرسة مطران

في توجيه الشعر العربي الحديث الوجهة الوجدانية التي لا تزال

تلازمه حتى اليوم على الرغم من تطور الوجدان في الفترة الأخيرة
من الفردية إلى الجماعية .

المدرسة المهاجرة :

بينما كانت جماعة الديوان تدعو إلى التجديد في المشرق العربي
كان إخوانهم في المهجر الأمريكية وبخاصة الشمالية منها يدعون
دعوة بماثلة حتى رأينا العقاد وميخائيل نعيمة يتبادلان التحية
والتأييد في كتاب : « الغريال » الذي ألفه نعيمة وقدم له العقاد
وفيه يرسم نعيمة الدعوة الجديدة سبلها ، ويرسم لنقد الشعر
وتوجيهه مقاييس يستمدّها من حاجاتنا النفسية الثابتة بحيث يقوم
الشعر بإشباعه لحاجة أو أكثر من هذه الحاجات التي أجملها
فيما يأتي :

أولاً : حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يتقابنا من العوامل
النفسية من رجاء وياس وفوز وفشل وإيمان وشك وجب وكره
ولذة وألم وحزن وفرح وخوف وطمأنينة وكل ما يتراوح بين
أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات .

وثانياً : حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة . وليس من نور
نهتدي به غير الحقيقة . حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم

من حولنا . ونحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لسنا نتكر أن
في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم
وسيبقى حقيقة إلى آخر الدهر .

وثالثاً : حاجتنا إلى الجميل في كل شيء . ففي الروح عطش
لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإننا
وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسب جيلاً ونحسبه قبيحاً لا يمكننا
التعامي عن أن في الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان .

ورابعاً : حاجتنا إلى الموسيقى ، ففي الروح ميل عجيب إلى
الأصوات والألحان لا ندرك كنهه ، فهي تهتز لقصف الرعد ،
ولخريف الماء ولحفيف الأوراق ، لكنها تنكش من الأصوات
المتنافرة وتنسبط بما تألف منها .

ولقد وجه جبران خليل جبران شعر المهجر توجيهاً قوياً
نحو الرومانسية المجنحة وامتد تأثيره إلى الشرق العربي كله ، سواء
في الشعر الموزون أو الشعر المنشور وكان تأثيره أوضح ما يكون
في خلق شعر المناجاة الذي سميناه في كتابنا : «في الميزان الجديد»
بالشعر المهموس ، ورأينا مثلاً رائعاً له في قصيدة «أخي» لميخائيل
نعيمه ، ولناخذ لهذا الشعر مثلاً جيلاً آخر من مطلع قصيدة
الطاهر ، لا يلبا أبو ماضي :

نسي الطين ساعة انه طين حقير فصال تهبها وعربد
 وكسا الخز جسمه قتيابهى وحوى المال كيسه قتمرد
 يا أخى لا تمل بوجهك عنى ما أنا فحمة ولا أنت فرقد
 أنت لم تصنع الحرير الذى تلبس واللؤلؤ الذى تتقلد
 أنت لا تأكل النضار إذا جمعت ولا تشرب الجمان المنضد
 أنت فى البردة الموشاة مثلى فى كسائى الرديم تشقى وتسعد
 لك فى عالم النهار أمان وروى والظلام فوقك تمتد
 ولقبي كما لقلبك أحلا م حسان فإنه غير جلد

أأمانى كلها من تراب وأمانيك كلها من عسجد ؟
 وأمانى كلها للتلاشى وأمانيك للخلود المؤكد ؟
 لا أفهى وتلك تاتى وتمضى كذوبها ، وأى شيء مؤبد ؟
 أيها المزدهى إذا مسك السقم ألا تشكى ؟ ألا تنهد ؟
 وإذا راعك الحبيب بهجر ودعتك الذكرى ألا تتوجد ؟
 أنت مثلى يهش وجهك للنعمى وفى حالة المصيبة يكسد
 أدموعى نخل ودمعك شهيد وبكائى ذل ونوحك سود ؟
 وابتسامى السراب لا رى فيه وابتساماتك اللالى الخرد
 فلك واحد يظل كلينا حار طرفى به وطرفك أرمد

قمر واحد يطل علينا وعلى الكوخ والبناء الموطّد
إن يكن مشرقا لعينيك إني لا أراه من كوة الكوخ أسود
النجوم التي تراها أراها حين تخفى وحينما تتوقّد
لست أدنى - على غناك - إليها وأنا مع خصاصتي لست أبعد
أنت مثلي من الثرى وإليه فلماذا يا صاحبي التيه والصد

مطران ومدرسة أبوللو:

وفي الوقت الذي كان فيه جماعة الديوان وكان المهجريون
يهاجمون المدرسة التقليدية أعتف الهجوم ويدعون إلى التجديد
دعوة عنيفة صاخبة كان ثمة شاعر كبير يحدد في صمت ويقدم
روائعه الجديدة حاملة الدعوة العملية لهذا التجديد ، وهو الشاعر
خليل مطران الذي كتب المطولات القصصية والدرامية «الرائة» ،
كما كتب الوجدانيات التي رأينا مثلا جميلا لها في قصيدة «المساء»
التي كتبها سنة ١٩٠٢ وهو مريض بمكس الإسكندرية ، وقد
رأينا كيف أحال الوصف فيها من الحسية التقليدية إلى الوجدانية
التي يمتزج فيها الشاعر بالطبيعة ويتجاوب معها وكأنه حل بها
وحلت به ، مما يجعل من مطران رائد الوصف الوجداني
في شعرنا العربي الحديث .

ولقد أعلن الشاعر أحمد زكي أبو شادي منذ ديوانه الأول «أنداء الفجر» أنه قد تتلمذ على مطران ، كما أعلن الاعتراف نفسه عدد من كبار جماعة أبولو التي تأسست في سنة ١٩٣٢ وأصدرت مجلتها الشعرية الخالدة التي ظلت تصدر حتى آخر سنة ١٩٣٤ متخصصة في نشر الشعر الجديد وتقده ، ومنهم الشاعر الوجداني الكبير الدكتور إبراهيم ناجي ، الذي تحدث غير مرة عن «الحي المطرانية» التي أصابته وأصاب رفاقه .

وعلى الرغم من أن جماعة أبولو لم تدع أنها تكون مدرسة ذات فلسفة شعرية محددة ، بل أعلنت على العكس أنها تفسح صدرها وصدر مجلتها لكل شعر جيد ، فإنها في مجموعها قد تميزت بالطابع الوجداني الخالص رغم اختلاف كبار أعضائها اختلافاً بينا في المزاج النفسي ، وهو الخلاف الذي جعل من شعر ناجي فصيحة غرام ومن شعر أبي القاسم الشابي ثورة نفسية عارمة ، ومن شعر علي محمود طه سيمفونية مريحة مبهجة بالحياة ، ومن شعر حسن كامل الصيرفي تأملاً انطوائياً متصلاً في الحياة وحقائقها ، ومن شعر الهمشري هروباً عاطفياً من صخب الحياة إلى «نارنجته الذابلة» أو إلى «قمة الأعراف» ، فأغنوا شعرنا العربي المعاصر بثروة ضخمة من شعر الوجدان المتفاوت النغمت

المتعدد الألوان امتدادا من ناجى صاحب العودة، و الأطلال،
والقاتل :

تتعاقب الأقدار وهى مسيئة كم عقنا ليل وخان نهار
وكأنما هذا الفضاء خطيئة وكان همس نسيمه استغفار
إلى أبى القاسم الشابي الذى ظل يغالب الأقدار والمرضى
العضال حتى أسلم النفس الأخير فى روح ثورية صلبة عاتية
نستطيع أن نحسها فى مثل قوله من قصيدة نشيد الجبار أو هكذا
غنى بروميثيوس :

سأعيش رغم الداء والإعياء
كالنسر فوق القمة الشام
أدنو إلى الشمس المضيئة هازنا

بالسحب والأمطار والأنواء
لا ألمح الظل الكئيب ولا أرى

ما فى قرار الهوة السوداء
وأسير فى دنيا الشاعر حالما

غردا وتلك طبيعة الشعراء
أشدو بموسيقى الحياة ووحيا

وأذيب روح الكون فى إنشائي

وأصيح للصوت الإلهي الذي
يحني بقلبي ميت الأصدا

وأقول للقدر الذي لا يثنى
عن حرب آمالي بكل بلاء
لا يطفىء اللهب المؤجج في دمي
موج الأسى وعواصف الأرزاء
فأصدم فؤادي ما استطعت فإنه
سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا
وضراعة الأطفال والضعفاء
ويعيش كالجبار يرنو دائما

للفجر . . . للفجر الجميل النائي
وقد سرت روح الشابي الثائرة في ضمير الأمة العربية كلها
فأصبحت ترى المواطن العربي في كل قطر يردد قوله :
إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر
وكل ذلك إلى جوار نغمت على محمود طه الباسمة المبهجة

في دواوينه « الملاح التائه » و « عودة الملاح التائه » و « زهر
وخمر » و « الشوق العائد » و « شرق وغرب » . وقد ردد عدد
من مغنينا عددا من قصائده التي تنشر الهجة في النفوس
وفي مقدمتها أغنية « الجندول » :

أين من عيني هاتيك المجالى يا عروس البحر يا حلم الخيال
مدرسة الوجدان الجماعى :

وسار الزمن بخطوات حثيثة فإذا بالمد الثورى يعلو موجه ،
واذا بثورتنا الوطنية الكبرى تجمع في سنة ١٩٥٢ بين الثورة
السياسية والثورة الاجتماعية ، فيأخذ الوجدان الفردى في التقهقر
شيئا فشيئا أمام الوجدان الجماعى الذى نسميه حيننا بالوجدان
الواقعى وحيننا آخر بالوجدان الاشتراكى ، فيظهر الى جوار
شعر الوجدان الفردى الخالص شعر الوجدان الجماعى الذى سبق
أن رأينا كيف أخذ يحدد في صورة القصيدة العربية ومضمونها
فيتحرر من وحدة البيت ليجعل من القصيدة كلها وحدة موسيقية
متصلة متأسكة ، ويلجأ في أحيان كثيرة الى الأقصوصة
الموضوعية والدراما القصيرة ليتخذ منها موضوعات لقصائده .

المكتبة الثقافية

تحقق اشتراكية الثقافة

صدر منها لولاه :

- ١ — الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين للأستاذ عباس محمود العقاد
- ٢ — الاشتراكية والشيوعية للأستاذ علي آدم
- ٣ — الظاهر يبرس في القصص الشعبي للدكتور عبد الحميد يونس
- ٤ — قصة التطور للدكتور أنور عبد العليم
- ٥ — طب وسحر للدكتور پول غليونجي
- ٦ — فجر القصة للأستاذ يحيى حتى
- ٧ — الشرق الفنان للدكتور زكى نجيب محمود
- ٨ — رمضان للأستاذ حسن عبد الوهاب

المكتبة الثقافية

مكتبة جامعة لكل أنواع المعرفة
فاحرص على ما فاتك منها ...

وأطلب من :

- ١ — دار القلم ١٨ شارع سوق التوفيقية
- ٢ — مكاتب شركة توزيع الأخبار... في الأقاليم المصرية
- ٣ — وكلاء الشركة القومية في جميع البلاد العربية

- ٩ - أعلام الصحابة للأستاذ محمد خالد
- ١٠ - المشرق والإسلام للأستاذ عبدالرحمن صدقي
- ١١ - المربخ
(الدكتور جمال الدين
الدكتور محمود خيرى على
- ١٢ - فن الشعر للدكتور محمد مندور

الثن قرشان فقط

المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة
- تحتوي جميع ألوان المعرفة بأقلام أساتذة
- متخصصين وبقرشين لكل كتاب .
- تصدر مرتين كل شهر . في أوله وفي منتصفه

الكتاب القادم

الاقتصاد السياسي
أحمد محمد عبد القادر

13
Bibliotheca Alexandrina



0355025

مطابع دار

التمن ٢